

• • • •



SÄNGER ALS SCHAUSPIELER

Zur Opernpraxis des 19. Jahrhunderts in Text, Bild und Musik • Herausgegeben von Anette Schaffer, Edith Keller, Laura Moeckli, Florian Reichert und Stefan Saborowski



Diese PDF-Version ist seitenidentisch mit dem gedruckten Buch, das 2014 in der Edition Argus erschienen ist.

Für die PDF-Version gelten dieselben Urheber- und Nutzungsrechte wie für das gedruckte Buch. Dies gilt insbesondere für Abbildungen und Notenbeispiele. Das heißt: Sie dürfen aus der PDF-Version zitieren, wenn Sie die im wissenschaftlichen Bereich üblichen Urheberangaben machen. Für die Nutzung von Abbildungen und Notenbeispielen müssen Sie gegebenenfalls die Erlaubnis der Rechteinhaber einholen.

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Martin Skamletz

Band 5

SÄNGER ALS SCHAUSPIELER

Zur Opernpraxis des 19. Jahrhunderts in Text, Bild und
Musik • Herausgegeben von Anette Schaffer, Edith Keller,
Laura Moeckli, Florian Reichert und Stefan Saborowski

Inhalt

Florian Reichert und Edith Keller Einleitung	7
Laura Moeckli »Nobles dans leurs attitudes, naturels dans leurs gestes«. Singers as Actors on the Paris Grand Opéra Stage	11
Anette Schaffer Der beredte Leib. Das Bild und die französische Schauspielpraxis des 19. Jahrhunderts	41
Edith Keller, Stefan Saborowski und Florian Reichert Gesten auf dem Prüfstand. Ein Werkstattbericht	74
Céline Frigau Manning Staging and Acting Without a Director. Expressive Gestures at the Paris Théâtre Royal Italien	87
Anselm Gerhard Zugespitzte Situationen. Gestische Verständlichkeit und »parola scenica« in der französischen und italienischen Oper nach 1820	111
Christine Pollerus »Zeichen der innern Empfindung«. Zur Gestik in der Wiener Oper 1800–1850	124
Sigrid T’Hooft in an interview with Laura Moeckli Using Historical Treatises and Iconography in Opera Staging Today	142
Stephanie Schroedter Städtische Bewegungsräume auf der Bühne. Giacomo Meyerbeers Grands opéras im Kontext urbaner Tanzkulturen	151
Namen-, Werk- und Ortsregister	186
Die Autorinnen und Autoren der Beiträge	191

Einleitung

Es gibt Witze, die keine eigentliche Pointe haben und deren Absurdität sich in einem Satz zusammenfassen lässt. Ein Beispiel: »Es treffen sich zwei Jäger.« Ein ähnlicher Satz könnte auch lauten: »Ein Schauspieler und ein Sänger unterhalten sich.« Das soll nun nicht heißen, dass es zwischen Sängern und Schauspielern keine Kommunikation gäbe. Diese besteht aber in der Regel nur darin festzustellen, dass einen nichts verbindet, man also das sprichwörtliche Heu nicht auf derselben Bühne hat.

Jede Anekdote braucht, um zu funktionieren, ein Klischee und die stille Übereinkunft von Erzähler und Zuhörer, sich auf dieses einzulassen. Die Wahrheit sieht oft anders aus, auch jene zwischen Schauspielerin und (Opern-)Sängerin. Und doch: Aus der Luft gegriffen ist dieser Allgemeinplatz nicht. Wie jede gute Geschichte, so ist auch die Geschichte zwischen Bühnengesang und Theaterspiel geprägt von Nähe und Distanz, und dies sowohl während der Ausbildung als auch in der künstlerischen Ausübung des Berufs – sollte man geneigt sein, die Ausübung einer Kunst als Beruf zu bezeichnen.

Musik im Sinne von Ausdruck durch den »Gestus der Musik« und Schauspiel im Sinne von Ausdruck durch die Möglichkeiten persönlicher physischer Präsenz und Zeitdramaturgie sind in beiden Kunstgattungen – Oper und Theater – ein unabdingbares Gestaltungselement, ohne dessen Einsatz und dessen Beherrschung keine Wechselwirkung zwischen Ausübenden und Rezipienten, also Künstlerinnen, Künstlern und Publikum zu erreichen ist. Dennoch endet, sollte das Gespräch zwischen der Sängerin und dem Schauspieler tatsächlich einmal in berufsspezifischen Bahnen ablaufen, dieses nicht selten entweder in der Auseinandersetzung über das Primat oder in der Verständigung darüber, dass dies und das, aber auch jenes und am Ende eben alles, was als Gestaltungskriterium für die eine Kunstform gilt, für die jeweils andere von vollkommen sekundärer Bedeutung ist.

Welchen Ursprung diese Abwehrhaltungen von Sängern und Schauspielern haben, könnte Thema einer anders gelagerten Untersuchung sein, die eher in der Verhaltens- oder Kommunikationsforschung anzusiedeln wäre. Mit der vorliegenden Publikation befinden wir uns auf dem Terrain der künstlerischen Forschung, einer Forschung für und durch die Künste. Der Band vereint die Ergebnisse einer im Rahmen des Forschungsprojekts »Sänger als Schauspieler« durchgeführten Tagung am 2. Oktober 2010, bei welcher aufführungspraktische Erkenntnisse mit aktuellen Forschungsergebnissen verknüpft wurden, und eines Workshops für Studierende der Hochschule der Künste Bern am 26./27. November 2010.¹

1 »Sänger als Schauspieler – zwischen Gestikkatalog und Regieanweisung. Zur Inszenierungs-

Was geschieht nun also, wenn es – in Bezug auf Sänger und Schauspieler – gelingt, für einen Moment forschend zu betrachten,

- welche Ausdrucks- und Gestaltungsparameter in den Kunstformen Oper und Schauspiel verwendet werden,
- wie bewusst und unbewusst diese eingesetzt und wie unterschiedlich oder ähnlich sie ausgelegt werden,
- wie abweichend die jeweiligen Erarbeitungs- und Produktionsprozesse bei Schauspiel und Oper sind,
- an welches Publikum mit den ihm eigenen Vorlieben und seiner jeweiligen Sozialisierung sich die Produktionen richten,
- in welcher Zeit sie sich bewegen und welche gesellschaftlichen und künstlerisch-ästhetischen Werte ihnen zugrunde liegen,
- und welche Kriterien, welches Vokabular und in der Folge welche Methoden bei der Beschäftigung und Auseinandersetzung mit der jeweiligen Ausdrucksform und deren Auswertung zur Anwendung kommen?

Diese Überlegungen standen am Anfang des Forschungsprojekts »Sänger als Schauspieler«, dessen Ziel es war, die Veränderungen und Kontinuitäten in den Pariser Operninszenierungen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu untersuchen. Auch wenn das Schauspiel in erster Linie in seiner Bedeutung für die Oper im Fokus stand und sich mit der Bildenden Kunst bald ein drittes Untersuchungsfeld eröffnete, blieb die wechselhafte Beziehung zwischen Schauspielern und (Opern-)Sängern stets eine wichtige Orientierungsgröße: Welche Bedeutung hatten die schauspielerischen Aspekte für das Pariser Musiktheater? Welchen Einfluss hatten Schauspielpraxis und Bildende Kunst auf die Operndarstellerinnen und -darsteller jener Zeit? Welche Wechselwirkung bestand gegebenenfalls zwischen dem Kontext einer Inszenierung (Bühnenbild, Kostüme et cetera) und der Gestik? – Die gewonnenen Erkenntnisse und Einsichten sind in die Tagung und die Beiträge in diesem Band eingeflossen.

Da Anweisungen zur Rollendarstellung von Sängerinnen und Sängern mit schriftlichen Mitteln nur unzureichend festzuhalten sind und im Gegensatz zur musikalischen

praxis an den Pariser Opernbühnen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts«, 01.2010–12.2010, Forschungsprojekt der Berner Fachhochschule (Forschungsschwerpunkt Interpretation der Hochschule der Künste Bern), Forschungsteam: Florian Reichert (Leitung), Edith Keller, Laura Moeckli, Stefan Saborowski und Anette Schaffer, Website: www.hkb-interpretation.ch/projekte/saenger-als-schauspieler. Die Tagung war Teil des internationalen Symposiums »Ein Blick zurück ins 19. Jahrhundert – Aktuelle Forschungsprojekte im Forschungsschwerpunkt Interpretation der Hochschule der Künste Bern« (2.–4. Oktober 2010, Burgerratssaal des Kultur-Casinos Bern).

Notation für die komplexen visuellen Vorgänge auf der Bühne kein allgemeingültiges Schriftsystem entwickelt wurde, war die Herangehensweise an das Thema zwangsläufig interdisziplinär. Ebenso vielfältig waren die verwendeten Quellen. Neben Opernlibretti, »Livrets de mise-en-scène«, Gestiktraktaten, Schauspieltheorien, Rezensionen und Biografien bedienten sich die Forschenden zahlreicher weiterer Text- und Bildquellen zur Untersuchung der künstlerischen, technischen und infrastrukturellen Rahmenbedingungen und Produktionsprozesse von Opernaufführungen.

Diese Pluralität spiegelt sich auch in den Aufsätzen, die im vorliegenden Band versammelt sind, wider. Es handelt sich einerseits um die Symposiumsbeiträge (Céline Frigau Manning, Anselm Gerhard, Laura Moeckli, Christine Pollerus, Anette Schaffer, Sigrid T'Hooft), andererseits finden sich auch zwei Texte, die nicht im Kontext der Tagung entstanden sind, aber in engem Bezug zum Forschungsprojekt stehen (Edith Keller, Stefan Saborowski und Florian Reichert; Stephanie Schroedter).

Der Aufsatz von LAURA MOECKLI skizziert die Voraussetzungen der Darstellungspraxis an den Pariser Opernbühnen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und beleuchtet das etwa von Hector Berlioz verwendete Begriffspaar »noble« und »naturel«. ANETTE SCHAFER geht dem Bühnenverhalten der Sänger und Schauspieler auf der Grundlage visueller Quellen nach, indem sie neben der Auseinandersetzung mit der Bedeutung dieser spezifischen Dokumente für die Beantwortung aufführungspraktischer Fragen ihr Augenmerk insbesondere auf den methodischen Umgang damit legt.

Der im Rahmen des Forschungsprojekts »Sänger als Schauspieler« durchgeführte Gestik-Workshop für Studierende der Hochschule der Künste Bern schuf ein Experimentierfeld für die Erprobung historischer Gesten und ging der Frage nach, wie sich die gewonnenen Erkenntnisse allenfalls mit den heutigen Tendenzen, die schauspielerischen Aspekte der Oper stärker zu gewichten, verknüpfen lassen. Im Werkstattbericht von EDITH KELLER, FLORIAN REICHERT und STEFAN SABOROWSKI werden die Gesten im wahrsten Sinne des Wortes »auf den Prüfstand gestellt«.

CÉLINE FRIGAU MANNING beschäftigt sich in ihrem Beitrag mit der Inszenierungspraxis und den schauspielerischen Konventionen an der zweiten großen Pariser Bühne der Restaurationszeit, dem Théâtre Italien, noch bevor Regisseure zur eigentlichen künstlerischen Instanz wurden. ANSELM GERHARD untersucht musikalisch-gestische Verständlichkeit anhand des von Giuseppe Verdi geprägten Begriffs der »parola scenica« in der französischen und italienischen Oper um 1820 und öffnet den Blick über Paris hinaus. Der Aufsatz von CHRISTINE POLLERUS beleuchtet die zeitgleiche, im Gegensatz zu Paris kaum dokumentierte Darstellungspraxis an der Wiener Oper und ergänzt sie durch theoretisch-praktische Überlegungen. Die Regisseurin SIGRID T'HOOFT gewährt in einem Interview Einblicke in die heutige historisch informierte Inszenierungspraxis und schlägt eine Brücke zum frühen 19. Jahrhundert. In den Texten

von Pollerus und T’Hooft verbinden sich die wissenschaftlichen Erkenntnisse zur musikalischen Darstellungspraxis des frühen 19. Jahrhunderts mit den musik- und tanzpraktischen Erfahrungen der beiden Autorinnen.

Der unabhängig vom Symposium entstandene Beitrag von STEPHANIE SCHROEDTER führt zurück nach Paris und erweitert den Untersuchungshorizont um die tanzwissenschaftliche Perspektive, indem er die Wechselwirkung zwischen Giacomo Meyerbeers Grands opéras und der urbanen Tanzkultur aufzeigt.

Abschließend gilt unser Dank den Autorinnen und Autoren der vorliegenden Beiträge, den interessierten und experimentierfreudigen Teilnehmerinnen und Teilnehmern des Workshops (inklusive des Pianisten Patrizio Mazzola). Danken möchten wir auch Claudio Bacciagaluppi, dessen Idee am Anfang des Forschungsprojekts stand, Daniel Allenbach für seine sorgfältige Redaktionsarbeit sowie Martin Skamletz, der für die notwendigen Rahmenbedingungen zur Durchführung von Forschungsprojekt und Symposium gesorgt und die Publikation der Ergebnisse begleitet hat. Weder die Tagung noch der vorliegende Sammelband hätten ohne die finanzielle Beteiligung des Schweizerischen Nationalfonds realisiert werden können.

Wir hoffen, mit dem vorliegenden Band einen Einblick in die Vielseitigkeit und den Facettenreichtum des Forschungsgegenstandes geben zu können, und wünschen eine Lektüre, die sich bereichernd mit den persönlichen Erfahrungen und Eindrücken der Leserinnen und Leser verbindet und Anregung für die künstlerische und wissenschaftliche Tätigkeit bietet. Wir selbst, das Projektteam, erlebten, was wohl zum Alltag aller Forschenden gehört: Hinter jeder geöffneten Tür entdeckten wir drei neue, die aufgeschlossen werden wollten. Themen, die zunächst den Eindruck erweckten, als hätten sie nur für einige wenige Fachspezialisten eine Bedeutung, bekamen plötzlich eine Aktualität und versetzten uns immer wieder in einen Zustand innehaltenden Staunens.

Florian Reichert und Edith Keller

Laura Moeckli

»Nobles dans leurs attitudes, naturels dans leurs gestes«.

Singers as Actors on the Paris Grand Opéra Stage

Throughout the French Restoration and July Monarchy, flamboyant and costly performances of the prestigious Parisian opera houses attracted many inspired composers, musicians and listeners from Europe and beyond to light up the stages and fill the seats of the expanding cultural metropolis. A combination of imported excellence, new institutional education and lavish material investment was employed to guarantee the utmost quality in an attempt to redefine Parisian artistic identity after the upheavals of the Revolution and the First Empire. Composers like Gioachino Rossini, Daniel-François-Esprit Auber, Giacomo Meyerbeer, Fromental Halévy, Gaetano Donizetti and Adolphe Adam rose to the occasion collaborating with the best librettists and designers to create those masterworks of conceptual, musical and visual splendour which would set the standard for future generations. In order to adequately transmit these works to the demanding public, worthy protagonists were required at the major venues of the Opéra, the Opéra comique or the Théâtre italien, in particular excellent singers, often imported from abroad or – increasingly – trained locally in Parisian institutions. The success of this endeavour is well documented in music criticism of the time. For example, after the premiere of Eugène Scribe and Giacomo Meyerbeer's opera *Les Huguenots* in 1836, the French composer Hector Berlioz – among many other enthusiasts – praised the outstanding performances of lead singers Adolphe Nourrit and Cornélie Falcon:

»Pour Nourrit et Mlle Falcon, ils ont été admirables tous les deux; il faut les voir, il faut les entendre dans le fameux duo du quatrième acte, pour se faire une idée de la perfection avec laquelle cette belle scène est rendue. C'est bien la passion, l'amour, le désespoir, la terreur, l'anxiété qu'ils expriment, mais sans cesser d'être nobles dans leurs attitudes, naturels dans leurs gestes et sans que l'expression la plus véhémente ôte rien à la perfection de leur chant. Tous les deux se sont arrêtés juste au point, au-delà duquel il n'y a plus que la caricature de la passion.«¹

Berlioz's review dwells in detail on the singers' dramatic interpretation of their complex operatic roles. Corporal attitudes, gestures and expressions used to convey the protago-

1 »As for Nourrit and Miss Falcon, they were both admirable; one must see them, one must hear them in the famous duet in the fourth act, to get an idea of the perfection with which this beautiful scene is given. It is indeed passion, love, despair, terror, anxiety they express but never ceasing to be noble in their attitudes, natural in their gestures, and without letting even the most vehement expression affect the perfection of their singing. Both stopped just at the point beyond which there is only the caricature of passion.« Hector Berlioz: *Les Huguenots*, in: *Revue et Gazette musicale de Paris*, 6 March 1836, p. 77. (All translations are my own unless otherwise indicated.)

nists' intense inner passions feature centrally in this account, guiding the reader's attention beyond the prerequisite of »vocal perfection« towards the performers' excellence as dramatic interpreters. While much has already been said about both compositional and visual aspects of French Grand opéra, the actual intersection between music and staging, as conceived by the authors and incarnated by the singer-actors, constitutes a much-neglected primordial nucleus of meaning within these operatic monuments. Thus the present investigation focuses on the aesthetic and theatrical codes dominating dramatic expression in Paris during the first half of the nineteenth century, examining how singers acquired and developed their acting skills and how these were effectively employed in the context of stage performance.

In the initial sentence of his review, Berlioz evokes a central methodological problem affecting all performance research before the advent of sound recording, photography and film: »one must see them, one must hear them« he cries, ironically suggesting the hopelessness of the opera critic's task. This enthusiastic invitation echoes tauntingly today, as we try to grasp the more subtle aspects of nineteenth century opera performance through an analysis of available sources. Only in the last decades of the nineteenth century did the development of audio and visual recording technologies make »hearing« and »seeing« historic performances a possible reality, enabling a direct transmission to future generations of such ephemeral properties as vocal colour or stage movement. The major part of nineteenth century performance remains therefore unheard and unseen – only re-imaginable to us through a detailed exploration of surviving descriptive sources.² The present article will propose a contextual interpretation of selected sources concerning the histrionic quality of opera singers' stage performance practice at the Paris Opéra during the first half of the nineteenth century. Written documents such as opera reviews, singers' biographies, pedagogical acting-singing treatises and staging manuals, as well as the iconographic evidence found in stage sketches, libretto illustrations or historical drawings and paintings will be taken into account, focussing particularly on the productions of Meyerbeer's three tragic French works *Robert le diable* (1831), *Les Huguenots* (1836) and *Le Prophète* (1848).³

- 2 Although some early twentieth century photo and video material is relevant to the understanding of nineteenth century performance practices, a study of these valuable documents involves complexities connected to the temporal distance between these later sources and the actual performances of early nineteenth century repertoire that cannot be addressed within the scope of the present article.
- 3 This article emerged within the interdisciplinary research project entitled »Sänger als Schauspieler, zwischen Gestikkatalog und Regieanweisung. Zur Inszenierungspraxis an den Pariser Opernbühnen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts« funded by the Bern University of Applied Sciences in 2010. A new project entitled »Moving Meyerbeer. Visual, acoustic and kinetic

Legends and Lives Charles Bouvet begins his 1927 biography of the French soprano Cornélie Falcon by lamenting the confounding lack of pragmatic information available concerning his illustrious subject.⁴ The title of the publication series – *Acteurs et actrices d'autrefois* – in which Bouvet's volume was issued suggests a typically twentieth century attitude in its desire to capture and analyse an individual performer's almost forgotten past. Indeed, the modern singer-star concept with its personality cult, wide media diffusion and atemporal celebration of brilliance was only just emerging in the early nineteenth century; therefore most singers active in Parisian venues between 1815 and 1850 were considered important public figures, amply criticized in the press and celebrated by opera goers, yet the details of their private lives, educational backgrounds or working conditions were of little interest, rarely documented, thus leaving sparse evidence for future generations to collect after the artists' disappearance.⁵ An occasional interest in nineteenth century singers' lives flared whenever they involved tragic events: the untimely death of Maria Malibran (1808–1836), the vocal collapse of Cornélie Falcon (1814–1897) or the devastating suicide of Adolphe Nourrit (1802–1839) each momentarily triggered a heightened interest which resulted in a more ample, though often overtly hagiographic documentation. But despite these difficulties, biographical notes, reviews and memoirs offer an indispensable, if subjective and fragmentary, access to the living, learning and performing individualities of nineteenth century opera.⁶

Before examining some biographical data more closely, an overview of the musical and theatrical pedagogical landscape in early nineteenth century Paris may be of use. Traditionally, the performing arts were taught in different ways according to what family, status and financial means a singer was born into: apprenticeships in troupes or theatres,

formulas in Giacomo Meyerbeer's music theatrical works« was approved by the Swiss National Science Foundation in 2012 and aims to pursue the research fields presented here.

4 Charles Bouvet: *Cornélie Falcon*, in: *Acteurs et actrices d'autrefois. Documents et anecdotes publiés sous la direction de M. Louis Schneider*, Paris 1927, vol. II, p. 10.

5 Rebecca Grotjahn has convincingly argued that a few singers such as Angelica Catalani (1780–1849), Henriette Sontag (1806–1854) or Jenny Lind (1820–1887) could already be considered ›stars‹ in the modern sense – popular legends rather than merely outstanding performers of their time. However these examples constitute the exception rather than the norm. See Rebecca Grotjahn: ›The most popular woman in the world‹. Die Diva und die Anfänge des Starwesens im 19. Jahrhundert, in: *Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts*, ed. Rebecca Grotjahn, Dörte Schmidt and Thomas Seedorf, Schliengen 2011 (Forum Musikwissenschaft, vol. 7), p. 74–97.

6 For a wealth of information on singers as actors throughout and beyond the nineteenth century see Susan Rutherford: *The Prima Donna and Opera, 1815–1930*, Cambridge 2006, especially chapters 6 and 7.

private tuition, personal imitation or knowledge transfer within artist families were all possible ways of learning the stage singer's trade. Beginning after the French Revolution of 1789 and following the subsequent political upheavals, a new concept emerged for a nationally unified means of teaching theatre and music: the Paris Conservatoire, founded in 1795 through the fusion of the military based *Institut National de Musique* and the pre-existing *École Royale (later Nationale) de chant*, was to become the model of institutionalised musical education, which would eventually be imitated throughout the rest of Europe. In the following years, varying political and ideological shifts affected the orientation of the Conservatoire in different ways, including its temporary closure after the fall of the Empire in 1815. But having survived the first three decades of its precarious existence, the school gradually became a widely respected institution offering professional tuition to the most talented instrumentalists, singers and actors recruited from across the country.

Although the Paris Conservatoire de musique and the Conservatoire d'art dramatique constitute two separate institutions today, acting and singing were originally taught within a single establishment. Throughout the first half of the nineteenth century lyric and dramatic performance continued to be perceived as two sides of a same coin based on a common core of knowledge and technique. The early Conservatoire curriculum foresaw a course in »maintien théâtral« for both singers and actors where the practices of stage bearing and gesture were taught alongside gymnastics, dancing and fencing. A second aspect of curricular emphasis centred on the so-called »cours de déclamation«. These declamation classes were divided into three different domains – tragic, comic and lyric – taught by professional actors or singers over several years, each developing the specific declamatory style of the dramatic genre under consideration. Reading and discussing canonical texts, practicing diction and inflection of several languages, as well as elaborating dramatic movements to suit each phrase, were some of the pedagogical methods employed to develop dramatic characters.⁷ In what follows, I will focus on the biographies of those singers most famously associated with Meyerbeer's Parisian works whose histrionic qualities were particularly celebrated in contemporary accounts, in an attempt to better comprehend their means of acquiring and transmitting dramatic singing practice.⁸

7 For a summary of the development of dramatic teaching at the Conservatoire see Noëlle Guibert: *Musique et Art dramatique. Le paradoxe de la formation de l'acteur*, in: *Le Conservatoire de Paris. Des Menus-Plaisirs à la Cité de la musique, 1795–1995*, ed. Anne Bongrain [et al.], Paris 1996, p. 151–168. For a subjective yet enlightening description of more specific teaching methods used by teachers of the Conservatoire during the nineteenth century see Leymarie Bernheim: *L'enseignement dramatique au conservatoire*, Paris 1883.

8 For further background information on the lives and careers of Parisian singers see also Mary

ADOLPHE NOURRIT (1802–1839) was born to a merchant family from Montpellier the same year his father Louis was admitted as a tenor to the Paris Conservatoire. Louis' two sons Adolphe and Auguste were not originally destined for the stage, but he nevertheless taught them basic music, singing and (presumably) acting skills. Despite their father's opposition, the younger Auguste became a successful tenor and opera director, while the elder, Adolphe, started taking lessons with another tenor, Manuel García (senior), who famously taught all of his children and many successful singers of their generation. In addition, Adolphe attended the declamation classes of Baptiste aîné (Nicolas Anselme Baptiste 1761–1835) at the Conservatoire. So although Louis Nourrit had been a pure product of the new institutionalised system, his son was taught in a more traditional manner through private tutoring and oral transmission within several artist families. Adolphe Nourrit made his debut at the Opéra in 1821 where he performed alongside his father in Gluck's *Iphigénie en Tauride*, before becoming a lead performer in the Parisian operas of Rossini, Auber, Meyerbeer and Halévy. In 1827 the Conservatoire hired him to teach »lyric declamation« thereby insuring that traditional teaching methods and institutionalised education fed back and forth into one another, transmitting knowledge to the following generations of singers. Ironically, it is probably Nourrit's tragic suicide – which occurred after he left Paris attempting to begin a second career in Italy – which most vividly captured the nineteenth century imagination and insured his posterity.

Published nearly thirty years after the artist's death, Louis Quicherat's comprehensive three volume biography of Adolphe Nourrit proposes to elucidate the singer's life, talent and character.⁹ In the first twelve pages of his chapter dedicated to Nourrit's »talent« Quicherat addresses not primarily the tenor's vocal quality, but rather his dramatic style, sensibility on stage and powerful acting expression, also attempting to explain how he came to acquire these talents:

»Talma et Mlle Mars furent les modèles accomplis qu'il étudiait. Après ces soirées si instructives, il s'inspirait de ses souvenirs, et tâchait de retrouver les intensions de ces maîtres de la scène, de reproduire les passages qui l'avaient le plus frappé.«¹⁰

Ann Smart's chapter: Roles, reputations, shadows. Singers at the Opéra, in: *The Cambridge Companion to Grand Opera*, ed. David Charlton, Cambridge 2003, p. 108–128, as well as her article: The lost voice of Rosine Stolz, in: *Cambridge Opera Journal* 6 (1994), no. 1, p. 31–50.

9 Louis Quicherat: *Adolphe Nourrit. Sa vie, son talent, son caractère, sa correspondance*, 3 volumes, Paris 1867. These rather surprising distinctions illustrate the biographer's pre-stardom attitude where social, private and artistic aspects are considered distinct objects of study. Volume one offers the expected, well documented, chronological perspective of Nourrit's life, which is further supplemented by the letters collected in volume three, while volume two contains the more intriguing sections dedicated to the artist's »talent« and »character«.

10 »Talma and Mlle Mars were the accomplished models that he studied. After those instructive evenings he would seek inspiration in his memories and attempt to recapture the intentions of

François-Joseph Talma (1763–1826) and Mademoiselle Mars (Anne-Françoise-Hippolyte Boutet 1779–1847) were tragic actors of the Revolutionary and Napoleonic generations celebrated for their expressive acting style, their ›natural‹ declamation and an interest in historical accuracy.¹¹ Nourrit's study of his older colleagues' performances, his imitation of their style and his subsequent introduction of similar elements at the Opéra, confirms that a fruitful exchange transpired between the tragic and lyric theatre stages. Nourrit's method of self-teaching is described here as the attentive observation of live performances, followed by the attempt to reconstruct the most striking passages from memory and thus recapture the best expressions or intensions of his masters.

In a similar way – still according to Quicherat – the visual arts participated in this environment of cross-fertilization, serving as inspiration for the dramatic practice of the time:

»Nourrit fréquentait notre Musée. Il avait un goût très vif pour la statuaire et la peinture. Ces visites non-seulement élevaient son esprit par le spectacle de la beauté idéale, mais elles lui fournissaient des notions précieuses sur les costumes anciens. Nourrit recherchait les grands talents: c'était un bonheur pour lui de leur exprimer son admiration. Il connut presque tous les artistes-peintres qui étaient alors ou qui sont encore la gloire de notre école, Ingres, Eugène Delacroix, Ary Scheffer, Delaroche, Lehmann, Amaury Duval, etc.«¹²

The notion of »ideal beauty« appears to refer here to the general artistic awareness of classical aesthetics in painting and sculpture, including such concepts as »contraposto«, »chiaroscuro« and rhetorical gesture. At the same time, Nourrit's interest in the art of his contemporaries suggests that realist and romantic aesthetics found in nineteenth century Parisian painting also nourished Nourrit's theatrical imagination, confirming the relevance of iconographic sources for the study of early nineteenth century stage performance, and implying that certain singers' choice of costumes, attitudes or gestures were fundamentally influenced by what they saw on canvases.¹³

these stage masters, to reproduce the passages that had struck him the most.« Quicherat: Adolphe Nourrit, vol. 2, chap. 7, p. 265.

11 Talma's own aesthetic ideals are summarised in his essay dedicated to the eighteenth century actor Lekain: François-Joseph Talma: *Quelques réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral*, Paris 1825.

12 »Nourrit visited our Museum. He had a lively taste for sculpture and painting. These visits not only elevated his spirit through the contemplation of ideal beauty, they provided him with precious notions about ancient costumes. Nourrit sought out big talents: it was a joy for him to express his admiration. He knew almost all the painter-artists who were then or still are the glory of our school, Ingres, Eugène Delacroix, Ary Scheffer, Delaroche, Lehmann, Amaury Duval, etc.« Quicherat: Adolphe Nourrit, vol. 2, chap. 7, p. 267.

13 See Schaffer p. 41 of this volume.

The precise effects of this varied self-education on Nourrit's acting quality can only be surmised, yet contemporary criticism offers a glimpse at what the young tenor had achieved. For example in Quicherat's account of the 1831 premiere of Meyerbeer's *Robert le diable*:

»Pendant la délicieuse romance d'Alice, on voyait se produire un mérite éminent de Nourrit, celui de savoir écouter. Chaque parole se traduisait sur sa physionomie, et lui suggérait un geste naturel, expressif: dans ces occasions, l'auditeur était aussi éloquent que le narrateur.«¹⁴

Having just told Robert of their mother's death, Alice relays the dying woman's last words in her Romance »Va, dit-elle, va, mon enfant«. Still under shock, the stunned Robert is reduced to silence, leaving only his physical features to convey the full extent of his anguish. Through Nourrit's attentive stance and his »natural« and »expressive« use of gestures, his silent bearing becomes as »eloquent« as if he were speaking. This pantomimic quality of acting, particularly revealed in a mute scene like the one described above, appears to have been one of Nourrit's most appreciated »talents«.

Although there is, to my knowledge, no iconographic representation of Alice's first act romance, other scenes from the immensely popular *Robert le diable* provide material for analogy. One of these documents offering a rare visual impression of nineteenth century singers in action is, for example, the coloured lithograph from the *Album des théâtres* on the next page (figure 1).¹⁵ Robert's right fist is balled, barring off the dark glowering figure of Bertram; his left hand is open yet still defensive, warding off Alice whose right hand points towards the sky and possible redemption. The immediacy of Nourrit's acting is captured in this scene through the precise depiction of the actor's intensely knitted brows, his forward inclined torso and the taut stance of his legs, all indicative of a state of deep agitation – the moment has come to chose between good and evil. The music critic Théodore Anne further characterizes Nourrit's performance in the following terms:

- 14 »During the delightful ›romance d'Alice‹ one could observe one of Nourrit's eminent merits, the ability to listen. Each word was translated in his physiognomy, suggesting a natural, expressive gesture: in these occasions the listener was as eloquent as the narrator.« Quicherat: Adolphe Nourrit, vol. 1, chap. 4, p. 115.
- 15 Illustrations from the *Album des théâtres* have a higher claim to ›authenticity‹ than many other iconographic sources of the time; the editors explicitly indicate in their preface that these lithographs were completed only a few days after the performances and were destined to be used as references for future productions. Compared, for example, to François-Gabriel Lepaulle's famous rendition of this scene (*Musée de l'opéra*, Paris) this lithograph provides a more directly reliable documentary source for questions of performance practice. See also Anette Schaffer's contribution on p. 41 of this volume for the contextualisation and interpretation of iconographic sources relating to French opera in the first half of the nineteenth century.



FIGURE 1 »Que faut-il faire?« – Robert is torn between conflicting impulses epitomised by his virtuous half-sister Alice and his demonic father Bertram in the culminating melodramatic trio of the fifth act of Meyerbeer's *Robert le diable* (coloured lithograph, Album des théâtres, Paris 1837).



FIGURE 2 »Savez-vous qu'en joignant vos mains dans ces ténèbres« – Marcel agrees to wed the doomed lovers Raoul and Valentine in extremis in the fifth act trio of Meyerbeer's *Les Huguenots*; the characters' poised stasis contrasts violently with what we know and hear to be occurring beyond the stage, as the massacre of the Parisian Huguenots progresses (coloured lithograph, Album des théâtres).

FIGURE 3 »Arrêtez! – Il prend ma défense!« – Pauline Viardot-García as Fidès and Gustave Hippolyte Roger as Jean de Leyde in the »exorcism« scene in Act IV of Meyerbeer's *Le Prophète*. Fidès kneels at her son's feet, begging for recognition from the would-be prophet. Jean is caught between his pleading mother and the menacing Anabaptists in the background, forced to make an impossible decision (lithograph printed in *L'Illustration*, Paris November 1849).



»Tout cela avec Nourrit vous saisissait, vous tenait en émoi. Cette belle physionomie n'avait pas un éclair qui ne fut un éclair de haute intelligence; chaque muscle avait son expression particulière; les paroles étaient inutiles avec la perfection de cette pantomime; car Nourrit parlait avec sa figure et avec ses mains, et on comprenait tous ses gestes.«¹⁶

The critic focuses on the singer's »face«, »physiognomy« and »hands« as well as the detailed expression of »each muscle« in order to grasp what constitutes the somatic essence of Nourrit's art, his ability to achieve the »perfect pantomime« enabling him to move his audience without resorting to words.¹⁷

CORNÉLIE FALCON (1814–1897) was born in Paris to a family of modest means; her father was a tailor. From the age of six she was entrusted to a convent where she received her basic education and first singing lessons. In 1827 she entered the Paris Conservatoire from which she graduated four years later with a first prize in both singing and lyric declamation, a class that had been taught by none other than Nourrit. At that time, such results guaranteed an immediate employment at one of the prestigious Parisian venues. Louis Véron, who was newly appointed director of the Opéra after the July Revolution of 1830, did not hesitate to hire a young and promising soprano for his ensemble, thus Falcon first appeared to the public as Alice in the 1832 reprise of *Robert le diable*, performing alongside her former professor Nourrit. Her début was successful and she became famous overnight, subsequently enacting an impressive series of prestigious soprano roles over the next five years and becoming the best-paid singer in France.

Falcon's acting talents are rarely described in detail, whether in biographical notes or in the press. Rather it seems to have been the unique colour of her voice and her striking appearance that attracted the most attention. One does nonetheless find a few statements concerning Falcon's gestures and stage expressions, some of which are collected in Charles Bouvet's biography of 1927. For example, the distinguished impresario and critic Castil-Blaze (François-Henri-Joseph Blaze 1784–1857) describes Falcon's interpretation of Alice rather ambiguously as »[...] joué d'une manière très dramatique, il est vrai, mais qui n'est pas exempt d'exagération«, before concluding that this performance places her

¹⁶ »All this would catch your attention, hold your emotion. That beautiful physiognomy offered no spark which was not a flash of high intelligence; each muscle had its particular expression; words were superfluous with the perfection of this pantomime; because Nourrit spoke with his face and with his hands, and one could understand each of his gestures.« Théodore Anne: *Robert le diable*, in: *La France*, 3 December 1838, quoted in Quicherat: *Adolphe Nourrit*, vol. 1, chap. 4, p. 122.

¹⁷ For a broader contextualisation of dramatic terms and concepts within the Parisian theatre landscape of the time, and their role in achieving »visual comprehensibility« in Grand opéra see Manuela Jahrmärker: *Comprendre par les yeux. Zu Werkkonzeption und Werkrezeption in der Epoche der Grand opéra*, Laaber 2006, in particular chapter 4: *Die französische Schauspieltheorie und -praxis im 19. Jahrhundert*, p. 99–163.

on the rank of the best operatic actresses.¹⁸ While the qualification »dramatic« appears appreciative in this context, the term »exaggeration« suggests that the histrionic quality of Falcon's acting went somewhat ›beyond‹ what Castil-Blaze considered appropriate. Another review gives an unusually detailed account of the soprano's gestures in the role of Rachel in Fromental Halévy's *La Juive* (1835): »[...] ses gestes toujours rapides comme la pensée, dans l'empoiement et la passion, n'ont jamais cependant rien laissé à désirer sous le rapport du naturel ou de la grâce.«¹⁹ Here again the intellect is emphasized: it is the singer's »thought« which regulates the speed of her movement in the expression of her »enthusiasm« and »passion«. At the same time a »natural« effect is achieved through this rational approach, which leaves us wondering exactly how dramatic excess, intelligent control and impulsive naturalness merged in the soprano's celebrated operatic performances.²⁰

Before losing her voice on stage during a performance of Louis Niedermeyer's *Stradella* in 1837 and being forced to retire at the young age of twenty-three – a tragedy that would not fail to capture the attention of the press and insure the soprano some lasting fame – Falcon achieved her final triumph with the role of Valentine in *Les Huguenots*, a part specifically created for her by Meyerbeer and – according to Berlioz and other contemporary critics – performed to perfection. The lithograph on page 18 (figure 2) captures the atmosphere in the gripping fifth act trio of *Les Huguenots*. Set during the French Counter-Reformation, this scene takes place on the eve of the Saint Bartholomew's Day massacre of 1572. Huguenot veteran Marcel has been wounded in the first onslaught of violence and has come to warn his master Raoul de Nangis. The catholic Valentine de Saint-Bris, after having unsuccessfully tried to convince Raoul to flee and save his life, has adopted the protestant faith in order to stay by her lover's side. Since Valentine's betrothed, the Comte de Nevers, has just been killed in battle, nothing now stands in the way of the lovers' union, which Marcel willingly sanctifies. Anselm Gerhard has shown that the dramatic strength of this scene relies less on the protagonists' action on stage, than on what Meyerbeer's music suggests is happening off stage as the sound of the Lutheran choral is repeatedly interrupted by violent clashes.²¹ Accordingly it is the lack of physical expression or movement in this scene that creates its powerful impact:

18 »[...] acted in a very dramatic manner, it is true, but which is not exempt from exaggeration«, Castil-Blaze in *Revue de Paris* 41 (1832), p. 53.

19 »[...] her gestures always as quick as thoughts in energy and passion, never however left anything to be desired in terms of naturalness.« Anonymous review in the *Gazette Musicale de Paris*, 1 March 1835, p. 75.

20 These and further questions will be developed in more detail below.

21 Anselm Gerhard: *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992, p. 174–175.

Marcel's simple gesture of benediction, the pain expressed on his furrowed brow, in combination with Raoul's calm confident pose and Valentine's quiet despair, her free hand resting near her heart. With the knowledge of what is still to come, this minimalistic use of codified theatrical communication – and the arising disjunction between gesture and music – achieves a highly dramatic effect that would be lost in more overt gestulation.²²

These two spectacular ›tableaux‹ presented above would not be trios without the essential ancillary roles of Bertram in *Robert le diable* (figure 1) and Marcel in *Les Huguenots* (figure 2), both created for and by the celebrated French bass NICOLAS-PROSPER LEVASSEUR (1791–1871). Levasseur is not nearly as present in contemporary written sources as Falcon or Nourrit, although by all accounts, and judging by the roles written for him, he was a stunning deep bass and an expressive actor. He trained at the Paris Conservatoire and made his debut at the Opéra in 1813. His next engagements lead him to the King's Theatre in London and the Scala in Milan before returning to Paris for performances of Rossini's works at the Théâtre Italien – including the title role in *Moïse* (1818) which consolidated his reputation, insuring him a position at the Opéra where he stayed until his retirement in 1853. Both Rossini and Meyerbeer held Levasseur in high esteem, not only as a singer but also as an expressive and versatile actor, capable of achieving success in comic as well as tragic works, or in a role such as that of Marcel, where multiple expressive talents come together:

»Il nous faudrait bien des pages si nous voulions analyser en détail tous les beaux effets créés par Levasseur dans ce rôle de Marcel [...]. Pour ne parler que des effets les plus remarquables, nous citerons la manière brusque et hardie avec laquelle Levasseur dit la chanson huguenote.«²³

From the grotesque brusqueness evoked in this description of Act I to the solemn pathos portrayed in the lithograph above in Act V, Levasseur mastered the wide expressive range required for the interpretation of this complex role.

Following the immense success of *Les Huguenots* in the French capital and abroad, the Parisian public had to wait thirteen long years for the next Meyerbeer-Scribe chef-d'œuvre to appear on stage. Although first sketches for *Le Prophète* date back to 1835 and plans for *L'Africaine* were conceived as early as 1837, the lack of suitable French singers after the disappearance of Cornélie Falcon and Adolphe Nourrit initially postponed

22 On the conjunction and disjunction of gesture and music in *Les Huguenots*, see Mary Ann Smart: *Mimomania. Music and gesture in nineteenth-century opera*, Berkeley 2004, p. 101–131.

23 »We would need many pages if we wanted to describe in detail all the beautiful effects created by Levasseur in the role of Marcel [...]. To speak only of the most remarkable effects, we will cite the brusque and hardy manner with which Levasseur says the chanson huguenote.« Gustave Bénédict: *Levasseur*, in: *Galerie des Artistes dramatiques de Paris*, Paris 1841–1843.

further progress. Moreover, professional frictions between Meyerbeer, Scribe and opera director Léon Pillet, as well as general political tensions leading up to the collapse of the July Monarchy in 1848, soon made any attempt at a new collaboration impossible. After Henry Duponchel and Nestor Roqueplan became directors of the Opéra in 1847 and the disruptions of the third revolutionary wave subsided, *Le Prophète* was finally staged in 1849 with two unusual »créateurs de rôle« – Pauline Viardot-García and Gustave Hippolyte Roger.

PAULINE VIARDOT-GARCÍA (1821–1910) was the daughter of Manuel García (senior) and the sister of the famous singing theorist Manuel García (junior) and the soprano Maria Malibran; she was also a friend of George Sand, Franz Liszt, Ary Scheffer, Charles Dickens, and generally a central figure in the European nineteenth century cultural topography. Due to her political inclinations (she and her husband were notorious republicans), she was rarely seen in Paris during the Restoration and July Monarchy, although she was considered one of the greatest lyrical talents of her time, and the most direct proponent of the García singing tradition, following her sister's early death. Her acting was often compared to that of the celebrated tragic actress Rachel (Élisabeth Rachel Félix 1821–1858) who was considered the epitome of nineteenth century French theatrical art. After the Revolution of 1848, it finally became possible for Viardot-García to create the role of Fidès, to the delight of Meyerbeer who had hoped for many years to lure the Viardots back to Paris, and immediately proceeded to substantially lengthen and modify the role of Fidès to suit his protégées capabilities.²⁴

The tenor GUSTAVE HIPPOLYTE ROGER (1815–1879) was also chosen by Meyerbeer who was prepared to take a considerable risk with this novice to avoid that Gilbert Duprez – whose voice had started to fail under the strain of the thunderous tenor style he epitomised – be chosen to sing the part.²⁵ Roger was one of the few professional actor-singers of the time with an aristocratic background, because the profession of a public performer was not considered an acceptable upper-class occupation until later in the century. Indeed most nineteenth century singers, including the four others presented in this article, came either from artistic families or from modest backgrounds. Roger began his career secretly as a provincial theatre director before entering the Conservatoire. In 1838 he was first hired by the Opéra Comique, where he obtained considerable successes, before being summoned to the Opéra to interpret the demanding role of Jean de Leyde in Meyerbeer's *Le Prophète*, set during the religious wars of the 1530s and loosely based on the life of John

²⁴ See the most recent biography of Pauline Viardot-García, Barbara Kendall-Davies' *The life and work of Pauline Viardot Garcia*, 2 volumes, Newcastle upon Tyne 2004–2012.

²⁵ See letter of 25 September 1847, in: Giacomo Meyerbeer. *Briefwechsel und Tagebücher*, ed. Heinz Becker and Gudrun Becker, Berlin [etc.] 1959–2006, vol. 4, p. 314–317.

of Leiden. The image on page 18 (figure 3) is one of the many contemporary representations of the «exorcism» scene in the fourth act. The protagonists are drawn together by their gazes yet torn in opposite directions by the dramatic circumstances conveyed in the agitated alignments of their limbs and the pathos-laden expression of their bodies. Jean's attitude manages to convey both haughty assurance and deep unease, the outstretched position of his arms similar to that of Nourrit depicted in figure 1, but instead of leaning forward and furrowing his brow, Roger leans back, his face set in a tragic mask, pleading, yet at the same time denying any implication in the kneeling woman's destiny.

These «amuse-bouches» must suffice to convey a general impression of opera singers' biographical circumstances and dramatic education against the tumultuous backdrop of the Parisian Opéra in the first half of the nineteenth century, but I will return to some of these examples in what follows, attempting to draw closer to the melodramatic expertise of such Grand opéra masters as Nourrit, Falcon, Levasseur, Viardot-García and Roger – singer-actors at a crossroads between classical theatrical traditions and new impulses of the revolutionary era.

The Power of Pantomime In the context of experimentation and renewal after the French Revolution, many theorists sought to capture and redefine the precepts for musical education and performance, resulting in a vast output of theoretical material, treatises and manuals throughout the nineteenth century. While traditional systems of teaching relied mainly on oral transmission, the emergence of institutionalised education led to a proliferation of written sources designed to ensure the transfer of knowledge within and beyond these institutions. The first singing methods published by the Conservatoire offer valuable information in terms of both the performance practice presupposed and the intensions for future generations. However these methods tend to concentrate mainly on vocal technique, rarely addressing any details concerning singers' dramatic expression.²⁶ Acting manuals such as Aristippe's *Manuel théâtral* (1826) or James Rousseau's *Code théâtral* (1829) offer a compilation of personal notes and opinions about the aesthetics and practice of acting rather than a systematic pedagogical method.²⁷

Although, or perhaps precisely because, singers' acting was not distinguished from acting in general, one finds very few contemporary sources discussing the specificities of operatic stage performance. François Boisquet's *Essai sur l'art du comédien chanteur* (1812)

²⁶ See for example Bernardo Mengozzi [et al.]: *Méthode de chant du conservatoire*, Paris 1804.

²⁷ Aristippe (Felix Bernier de Maligny): *Théorie de l'art du comédien ou Manuel théâtral*, Paris 1826; James Rousseau: *Code théâtral. Physiologie des théâtres, manuel complet de l'auteur, du directeur, de l'acteur et de l'amateur, contenant les lois, règles et applications de l'art dramatique*, Paris 1829.

is notable in this context as it explicitly addresses the singer-actor and proposes a detailed methodical-pedagogical approach. The three hundred page treatise is divided into five books in which the author discusses a wide spectrum of subjects ranging from vocal physiology to acting exercises, thereby simply assuming the hybrid nature of the operatic actor-singer.²⁸ In the chapter on pantomime, he offers insight into the nineteenth century conception of singer's acting:

»Pour parvenir à exprimer [...], le comédien a deux moyens en son pouvoir, la pantomime et la voix. Pantomime. La pantomime consiste dans la pose qui doit peindre le caractère conçu, l'action donnée à cette pose, la physionomie qui convient à cette pose et qui se calcule d'après les passions. La voix. La voix, qui suit tous ces premiers calculs, et exprime tous ces effets, soit en marchant d'accord avec la pantomime, soit en semblant la contrarier.«²⁹

Boisquet defines »pantomime« as the comprehensive form of physical expression emerging from the basic »passion« of a scene. In this view, attitudes, gestures and movements are the fundamental components of stage expression to which »voice« is then added. The ultimate union between pantomime and voice can either occur straightforwardly, the voice doubling what is said through the body, or it can occur more indirectly, the voice apparently contradicting its corresponding gesture to create an additional level of meaning. In order to learn this art Boisquet suggests the following pedagogical method:

»Pour parvenir à s'instruire dans la pantomime, il faut y aller pas à pas. On commence par se rendre raison des poses, en cherchant à concevoir comment elles peuvent peindre l'état et le caractère du personnage; quand on le conçoit, on choisit trois poses: la première demandera le moins de force. A ce caractère vous joindrez une série de passions, que vous exprimerez sans sortir du caractère [...]. C'est cette comparaison qui vous aidera à trouver les nuances de chaque passion sur les différents caractères.«³⁰

²⁸ François Boisquet: *Essai sur l'art du comédien chanteur*, Paris 1812. The five main chapters are entitled: I. De la voix; II. Des caractères; III. De la pantomime; IV. Jonction de la voix à ces matériaux et aux rôles; V. De quelques autres parties du chant.

²⁹ »In order to express [...], the comedian has two means at his disposal, pantomime and voice. Pantomime. Pantomime consists of the pose that paints the conceived character, the action given to this pose, the physiognomy suitable to this pose and that is calculated according to the passions. Voice. The voice follows all these initial calculations, and expresses all these effects, either in accordance with the pantomime, or seeming to contradict it.« Boisquet: *Essai sur l'art du comédien chanteur*, 1812, p. 160.

³⁰ »In order to instruct oneself in pantomime one must proceed step by step. One begins by getting to know the poses while attempting to conceive how they can paint the state and character of the person; when one has conceived this, one chooses three poses: the first will require the least strength. To this character you will add a series of passions, which you will express without leaving the character [...]. It is this comparison that will help you find the nuances of each passion on the different characters.« Boisquet: *Essai sur l'art du comédien chanteur*, 1812, p. 161.

Three »poses« of increasing intensity are chosen to portray the »character« one wishes to incarnate; only afterwards specific »passions« are added to the poses; through the combination of character-poses and passions a wide array of nuances are achieved.³¹ This approach stipulates that expressing a passion on stage begins with a series of »empty« physical poses, which are gradually filled with meaning, rather than starting with the expressive content of a text or melody before moving on to its physical manifestation.

Although early and mid-nineteenth century singing treatises tend to focus primarily on vocal technique and singing exercises, towards the last third of the century one increasingly finds treatises that include chapters on stage expression, acting and gesture. This multiplication of sources in the 1870s suggests that implicit traditions, which had continued to be orally transmitted so far, were gradually beginning to disappear, impelling singers and teachers of the older generation to produce a written trace of their knowledge. Two treatises in particular, published in Paris in the second half of the nineteenth century, contain extended chapters on operatic acting and gesture. At the end of his succinct singing method *L'art du chant* (1876), Jules Audubert provides a short treatise on »theatrical bearing« containing a series of commented illustrations with recommended stage attitudes, gestures and movements. The following figure from Audubert's treatise (figure 4) shows an actor conveying a »violent passion«. The actor is presented in half-profile, his feet turned outwards, his body weight unevenly distributed on both legs and the position of his arms asymmetric. A few simple gestural elements complete the picture: a hand on the chest, balled fists, legs far apart with one bent knee, a leaning torso, the head turned in the opposite direction, et cetera. With the final addition of »physiognomy« – the actor's facial features contracted downwards into a frown – this pantomimic pose effectively conveys the character's anger, agitation and indignation without resorting to the use of words or music. In the composition of these physical elements the influence of traditions reaching far back into the history of dramatic gesture practice remains tangible, although a rather simplified and direct form of expression emerges compared to the intricate poses of eighteenth century stage art.³²

31 When experimenting with these ideas in the context of a workshop hosted by the Bern University of the Arts in 2010, the singers-actor-participants were generally struck by the rapid impact and subtle nuances achieved through this method. See Edith Keller's contribution on p. 74 of this volume for an account of this workshop.

32 Many sources confirm how seventeenth and eighteenth century painters, actors and singers used traditional gesture as a codified language and produced catalogues in which particular poses were attributed to each passion. Indeed, some of these earlier sources continued to be published and circulated in various editions and translations throughout the nineteenth century, for example

FIGURE 4 »Quand des passions violentes sont en jeu, il est nécessaire de faire des gestes des deux bras; chaque geste doit avoir sa signification particulière comme dans cette position. La main indiquant la poitrine veut dire: moi. Le bras gauche tendu, le poing fermé, exprime la colère, l'indignation. La position des jambes donne au corps une attitude mouvementée. Le port de la tête et l'expression de la physionomie viennent compléter le tableau.«

»When violent passions are involved, it is necessary to make gestures with both arms; each gesture must have its own particular signification, as in this position. The hand indicating the chest signifies: me. The left outstretched arm with balled fist expresses anger, indignation. The leg position gives the body a dynamic attitude. The carriage of the head and the physiognomic expression bring the finishing touches to the tableau.« Jules Audubert: *L'art du chant, suivi d'un traité de maintien théâtral avec figures explicatives*, Paris 1876, p. 278



Published as late as 1874, Enrico Delle Sedie's *L'art lyrique* contains detailed accounts of nineteenth century operatic bearing, including a comprehensive, illustrated catalogue of gestures. The three figures below (figure 5) present three different character poses all expressing the same passion: »agitation«. Delle Sedie's procedure is reminiscent of the pantomime method described by Boisquet sixty years earlier! By comparing these different sources, many references, allusions and similarities emerge. For example figure 5 [I] with its balled fists and restless leg position resembles Audubert's angry character from figure 4, the difference resulting mainly from the strong forward inclination of the torso suggesting a more directly focussed form of aggression compared to Audubert's tense, dialectic pose; at the same time both figures recall Nourrit's pose shown in figure 1, where aggression constitutes one of the many contradictory passions animating Robert's actions. So rather than a simple catalogue of passions and gestures, the superposition of these sources suggests a complex interaction between physical poses and their varying expressive-dramatic contents, influenced and nourished both by contemporary pantomimic understanding and the influence of earlier stage practice traditions.

Johann Jacob Engel: *Ideen zu einer Mimik*, Berlin 1786. Translations: French 1802, English 1807, Italian 1818. See Christine Pollerus' article on p. 124 of this volume for a discussion of analogous codified gestures in nineteenth century Viennese opera staging.



FIGURE 5 »Agitation« in Enrico Delle Sedie's *L'art lyrique. Traité complet de chant et de déclamation lyrique*, Paris 1874, quoted here from the trilingual edition (Italian, French, English), *Estetica del canto*, Livorno 1885, vol. 4, p. 36: »The figure 1 represents one of the phases of agitation of the mind when excited to vengeance; the illustration shows the man at the moment when he is preparing to execute this violent act. Figure 2 on the contrary expresses anxiety pushed to its extreme limits, either by an act of sudden violence against oneself or by tears. In the illustration 3, the same degree of agitation dominates; but the nervous excitement exhausts all strength.«

»**La mise-en-scène**« During the first half of the nineteenth century, certain aspects of staging practice were completely different to what they are today; in his *Code théâtral*, Rousseau exposes the hierarchy prevailing for the »mise en scène« of new productions in Paris at the time:

»Art. 1. Lors de la mise en scène d'une pièce nouvelle, l'auteur devra donner au machiniste l'indication du décor, et au magasinier la note exacte des accessoires.

Art. 2. L'auteur d'une pièce, sachant mieux que le régisseur le plus exercé ce qu'il a voulu faire, devra venir fidèlement aux répétitions.

Art. 3. Les auteurs mettant eux-mêmes leurs pièces en scène à Paris, l'emploi de régisseur-général y est une véritable sinécure.«³³

Staging is presented here as a fundamental part of the author's creative concept, whereby the »author« of an opera at this time can refer to the librettist or the composer; indeed, both were expected to attend and participate in stage rehearsals. The singers also collaborated in this process of creation, while the »régisseur-général« who began to appear in Parisian theatres in the 1820s fulfilled the mainly administrative tasks of coordinating rehearsals and insuring discipline.³⁴ In short, there existed no stage director in the modern sense of the word.

In his monumental *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Louis Véron – director of the Opéra from 1832 to 1835 – describes the stress of final dress rehearsals for the 1832 reprise of Meyerbeer's *Robert le diable*:

»Ce ne fut qu'après quatre mois de répétitions d'orchestre, de musique, de danse, que nous arrivâmes enfin aux répétitions générales. Les répétitions générales, à l'Opéra surtout, sont de grandes fatigues et de vives émotions pour tout le monde, pour les compositeurs, pour les artistes, pour les chefs de service et pour le directeur. M. Scribe, aidé des maîtres de chant et des maîtres de ballet, montre autant d'ardeur que d'habileté et d'esprit dans la mise en scène de ses ouvrages.«³⁵

33 »Art. 1. When the staging of a new play, the author will give the instructions of the décor to the stagehand, and the exact note of the accessories to the warehouseman. Art. 2. The author of a play knowing better than the most experienced director what he has intended to do must faithfully attend rehearsals. Art. 3. Since the authors stage their own plays in Paris, the job of general director is a real sinecure there.« Rousseau: *Code théâtral*, 1829, p. 77–78.

34 See similar situation at the Paris Théâtre italien described in detail in Frigau's Article on p. 87 of this volume. Indeed, despite differences between the two institutions in terms of organisation, repertoire and personnel, many parallels can be drawn regarding singers' theatrical education and the use of gestural codes.

35 »It was only after four months of rehearsals with the orchestra, the music, the dance, that we finally arrived at the dress rehearsals. Dress rehearsals, especially at the Opéra, involve great fatigue and vivid emotions for everyone, for the composers, for the artists, for the department managers and for the director. M. Scribe, aided by the choir and ballet masters, demonstrates as much ardour as ability and spirit in the staging of his works.« Louis Véron: *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Paris 1856, vol. 3, p. 161.

Not only the composer and the librettist, but also the singing master, ballet master and director were involved in organizing these final rehearsals. Furthermore, the singers themselves were deeply involved in the visual and musical creation of the works they interpreted:

»Nourrit était un bon juge et un bon conseiller aux répétitions générales, et ses propres rôles gagnaient toujours aux heureux changements qu'il proposait. Dans *Les Huguenots*, ce fut encore lui qui eut l'idée du grand duo de la fin du quatrième acte.«³⁶

Véron's description suggests that certain performers ›directed‹ their own stage expression and were sometimes involved in advising others as well. In this particular case, Nourrit's influence extended even beyond considerations of performance and staging, affecting and shaping the dramaturgical and musical form of the work itself.³⁷ Pauline Viardot-García was similarly implicated in the creation of *Le Prophète*: not only did she suggest changes to the score and help her colleagues rehearse their parts by accompanying them at the piano, she went on after the success of the Paris production to re-stage the opera for the production at Covent Garden the same year.³⁸ Overall such descriptions of collaboration and shared responsibility suggest that a high degree of autonomy was required of all the performers; rather than stage attitudes, gestures and expressions being prescribed by a director, singers were expected to know how to act their roles without relying on detailed instructions during rehearsals. As a case in point of this autonomy, one should remember that even the choice of stage costume was, until much later in the century, left entirely to the discretion of lead-singers and considered an integral part of the character he or she created.

In Parisian theatres the detailed documentation of staging practice began earlier than in other European countries as a result of an innovative copyright law established in the 1790s, which gave authors the right over their own compositions and performances. This resulted in an unusual type of written source attesting the staging specificities of operatic

36 »Nourrit was a good judge and a good advisor at dress rehearsals, and his own roles always profited from the opportune changes he proposed. In *Les Huguenots*, it was he again who had the idea of the great duet at the end of the fourth act.« Véron: *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, vol. 3, p. 180.

37 For a detailed account of the genesis of this famous duet and the precise nature of Nourrit's influence, see Steven Huebner: Italianate duets in Meyerbeer's *Grand opéra*, in: *Journal of Musicological Research*, no. 8, 1989, p. 203–258, in particular p. 232–234.

38 Concerning Viardot-García's involvement in the production and re-production of *Le Prophète* see Melanie Stier: Pauline Viardot Garcia und die Oper »Le Prophète« von Giacomo Meyerbeer, in: *Musikgeschichten – Vermittlungsformen. Festschrift für Beatrix Borchard zum 60. Geburtstag*, ed. Martin Bick [et al.], Köln 2010, p. 107–117.

productions: so-called »livrets de mise-en-scène«. These fulfilled an important function for every restaging of a work, particularly outside the capital city; in the French provinces, local »régisseurs« would be charged with recreating every detail of a performance on the basis of such staging manuals. This obligation to copy the entire »mise-en-scène« of an opera for subsequent enactments may appear overbearing today, but in a context where stage direction as an individual creative profession had not yet come into existence, the staging of an opera was considered an integral part of its production together with the text and the music. Paradoxically it is through such seemingly uncreative »stage-reproductions« that the function of »régisseur« became more central to theatre production in the provinces and eventually established itself as an important artistic profession rather than just an administrative task.³⁹

Documents testifying this practice have been preserved in several library collections, in particular the archives of the Association des régisseurs de théâtre (A.R.T.) housed by the Bibliothèque historique de la ville de Paris. Robert Cohen has compiled a catalogue of their collection and published two volumes of selected staging manuals that contributed essentially to the rediscovery of this material among scholars.⁴⁰ In the case of particularly popular Parisian productions, the »livrets de mise en scènes« were sometimes printed and sold to theatres along with the librettos and scores, but many other examples survive only in manuscript form. A typical livret usually includes lists of accessories and costumes, sketches of the decors, as well as general placements and movements of the performers around the set. In some sources – often manuscript manuals written a few years after the original production – one finds more detailed descriptions of singers' individual attitudes, gestures or expressions.

39 An overview of the development of operatic stage direction as a profession in the nineteenth century is presented in Arne Langer: *Der Regisseur und die Aufzeichnungspraxis der Opernregie im 19. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1997. See also Marie-Antoinette Alley: *La mise-en-scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, Paris 1938; and Nicole Wild: *La mise-en-scène à l'Opéra Comique sous la Restauration*, in: *Die Opéra comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert. Kongreßbericht Frankfurt 1994*, ed. Herbert Schneider and Nicole Wild, Hildesheim 1997, p. 183–210, for more information on French staging practice.

40 H. Robert Cohen and Marie-Odile Gigou: *One hundred years of operatic staging in France. Catalogue descriptif des livrets de mise en scène, des libretti annotés et des partitions annotées dans la Bibliothèque de l'Association de la régie théâtrale de Paris*, Stuyvesant (N.Y.) 1986; H. Robert Cohen: *The original staging manuals for twelve Parisian operatic premières*, preface by Marie-Odile Gigou, Stuyvesant (N.Y.) 1991; and H. Robert Cohen: *The original staging manuals for ten Parisian operatic premières 1824–1843 in facsimile*, selected and introduced by H. Robert Cohen, Stuyvesant (N.Y.) 1998.

For Meyerbeer's *Robert le diable*, the A.R.T. catalogue lists five undated and unsigned staging manuals, three of which (R. 10 II, III and IV) contain practically identical scenic indications of the dramatic recitative and trio in the first scene of act V:

»Alice remonte le théâtre en tirant de sa ceinture le testament, elle descend entre Robert et Bertrand [sic], et présente l'écrit à Robert [...]. Bertrand fait un geste menaçant à Alice, celle-ci le regarde avec fierté et en levant les bras lui montre le ciel avec le doigt.«⁴¹

This description is strikingly coherent with the scene depicted in figure 1: Bertram's menacing attitude and Alice's proud stance concur, while Alice's gesture of pointing towards the sky is revealed as more than a symbolic metaphor used for iconic purposes: it is a precise indication of scenic practice. The most detailed of the five manuals is manuscript Mes. 26 which contains the longest elucidations of characters' movements and expressions for this scene:

»[Alice] descend vivement entre Robert et Bertram, et lui dit en présentant de la main droite l'écrit de la mère, qu'elle vient de prendre à sa ceinture en disant ›le voici«

Alice

Bertram

Robert

Robert prend l'écrit. Alice est triomphante elle jette un regard à Bertram et semble le défier, puis elle passe derrière Robert pendant qu'il lit et elle reprend sa place.

Bertram

Robert

Alice

Bertram fait un geste de fureur. L'émotion de Robert est à son comble.«⁴²

Alice's movements are »animated« and »triumphant«, while Bertram expresses his anger in »a gesture of fury« and Robert reaches a »peak of emotion«. The following section describes Robert's ensuing hesitation between good and evil:

41 »Alice moves up the stage drawing the testament from her belt, she descends between Robert and Bertrand, and presents the document to Robert [...]. Bertrand makes a menacing gesture to Alice, who looks at him with pride and lifting her arms points to the sky with her finger.« A.R.T. manual R. 10 II, p. 50; manual R. 10 III, Act V (no page numbers) and manual R. 10 IV, Act V (no page numbers). Manual R. 10 I is generally less detailed about gestures than the other three. Further staging manuals can be found in several collections of the Bibliothèque Nationale de France, most notably at the Département des arts du spectacle and the Bibliothèque de l'Opéra. For example, a livret de mise-en-scène for *Robert le diable* can be consulted at the Département des arts du spectacle under the signature Rondel Ms. 672. This staging manual is very similar to the three examples from A.R.T. suggesting that all four manuscripts may be copies based on a common source.

42 »[Alice] descends energetically between Robert and Bertram, and says, presenting with her right hand the mother's document that she has just taken from her belt, ›here it is« [...]. Robert takes the document. Alice is triumphant, she throws Bertram a look and seems to defy him, then she passes behind Robert while he is reading and regains her position [...]. Bertram makes a gesture of fury. Robert's emotion is at its peak.« A.R.T. manual Mes. 26, p. 62–63.

«Quand Bertram parle à Robert celui-ci se tourne vers lui, et semble attiré par ses paroles, puis il semble le repousser et regarde de nouveau Alice. (On ne saurait trop étudier ces divers mouvements qui prêteraient au ridicule s'ils n'étaient exécutés avec la plus grande adresse.)»⁴³

The opposing influences of Alice and Bertram are not only symbolised by their position to the left and right of Robert on stage, but this tension is further expressed in the physical form of Robert himself through an intricate play of attraction and repulsion of these forces, the movements of the actor's body reflecting the wrenching conflict of his character's inner turmoil. No wonder the anonymous author of this manuscript, aware of the technical and aesthetic challenges presented by this pantomime, warns of possible »ridicule« and implies the high level of theatrical expertise needed to sustain such poise. Indeed his warning seems to foreshadow misgivings about historical staging today, where modern interpreters face the risk of being dismissed as exaggerated or old-fashioned when working with historic gestures.

Another scene involving a similar level of dramatic and physical investment is the fourth act duet of Meyerbeer's *Les Huguenots*. In the first part of the duet Valentine tries to convince Raoul to flee rather than fight with his fellow Huguenots and face certain death in the attack prepared by her own father, the catholic Comte de Saint-Bris. Although she is now married to the Comte de Nevers, and continuously denies her love for Raoul, she is finally driven to declare her passion in a desperate ultimate attempt to save him (example 1).⁴⁴ Meyerbeer's composition builds up momentum in a series of mounting *crescendi*, which are suddenly cut short by Valentine's whispered *piano* confession. Mary Ann Smart has shown how the indications in the printed »livret de mise en scène« also become more exalted and detailed as the opera progresses, climaxing in the description of the lovers' melodramatic gestures for this scene.⁴⁵ Among the staging manuals listed in the A.R.T. catalogue, the manual H.5 II contains a short but enlightening description of stage action in this dramatically heightened *accompagnato recitativo*:

»Valentine Raoul

Ainsi placée pour lui dire ces mots: »Eh bien, je t'aime« aussitôt qu'elle les a prononcés, elle se détourne déguisant sa passion. Valentine regarde à gauche du public pour l'Andante du Duo.»⁴⁶

- 43 »When Bertram speaks to Robert, [Robert] turns towards him and seems to be attracted by his words, then he seems to push him back and look again at Alice. (One cannot be too diligent in studying these diverse movements that would become ridiculous if they were not executed with the utmost adeptness.)« A.R.T. manual Mes. 26, p. 63.
- 44 See Gerhard on p. 116 f. in this volume for an analysis of this passage as a »parola scenica«; also Schaffer on p. 55–63 for a discussion of the iconographic sources documenting this duet.
- 45 Smart: *Mimomania*, the analysis of this duet on p. 126 f.
- 46 »Placed thus to say these words: »Indeed, I love you« as soon as she has pronounced them, she turns away disguising her passion. Valentine looks to the left of the public for the Andante of the Duet.« A.R.T. manual H.5 II, end of act IV (no page numbers); the same indication is

The image shows a musical score for a duet from the opera *Les Huguenots*. It features three systems of music. The first system is for the vocal part V. (Valentine) and piano accompaniment. The tempo markings are All^o, Récit, All^o, Récit, All^o, Récit, All^o, and Récit. The lyrics are: "ris, Je l'implore enfin pour moi-même; Car si tu meurs, j'en mourrais." The second system is for the vocal part V. and piano accompaniment. The tempo markings are All^o, Presto (♩=168), and Récit. The lyrics are: "si! Reste! res-te! je t'aime! Tu m'aimes? tu m'aimes? in". The third system is for the vocal part R. (Raoul) and piano accompaniment. The tempo marking is All^o brillante (♩=132). The lyrics are: "m'ai-mes? Ah! quel é-clair et quel transport! Quel mot du ciel s'est fait en-".

EXAMPLE 1 Excerpt from the fourth act duet of *Les Huguenots*

Despite the increasing passion of the situation, Valentine turns away («elle se détourne») from Raoul as soon as she has pronounced the words «je t'aime», ashamed and confounded at having been forced to admit her adulterous feelings. Moreover the impact of this physical gesture of shame lingers on despite Raoul's amazed and overjoyed reaction, Valentine remaining distant and facing away from her lover throughout the whole *Andante* section of the duet («Valentine regarde à gauche du public pour l'*Andante* du Duo»). In this case, the conjunction between stage indication and musical gesture provides coherent expressive directives for the interpretation of a love scene that is so conflicted as to be hardly admissible, even in private.

also found in manual H.5 IV manuscript insertion into the libretto at page 71. The expletive «Eh bien» («Indeed») in these notes is an addition of the author (or of the singer?) to the original libretto.

As a final example, let us return to the »exorcism« scene in the fourth act of *Le Prophète*, where the staging manuals describe the confrontation between Jean and Fidès in the following terms:

»La physionomie de Fidès exprime la douleur et l'étonnement mais lorsqu'elle entend ces mots, Femme à genoux ... l'indignation se peint sur tous ces traits, et se retournant vivement vers son fils, elle les fixe d'un regard courroucé, Jean qui toujours a les mains étendues, attache alors ses yeux sur ceux de sa mère et semble dire à celle ci par le regard seulement ... (ah! ma mère pardonnez à votre coupable, mais malheureux enfant, c'est par amour pour vous qu'il ne peut vous reconnaître publiquement, son cœur souffre, ma mère, mais ce cœur comprimé vous adore et vous vénère toujours ...) Fascinée par les regards de son fils sur lesquels elle ne cesse d'attacher les siens, Fidès peu à peu tombe à genoux.«⁴⁷

This offers another example of exalted »mise en scène« notes, where the author elaborates indications beyond technical requirement to include detailed accounts of scenic expression and significance, thereby confirming and completing the information gained from the score and illustrations of the same scene (see figures 3, 6 and 7) while clarifying issues of gestural performance and pacing. After Jean orders Fidès to kneel, eleven bars of slow instrumental *ritournelle* are heard before she actually drops to her knees, suggesting the kind of physical stamina and histrionic amplitude required to accomplish this movement. Similarly Jean's depicted pose – leaning back with outstretched hands – lasts for at least twenty bars after he decides to reject his mother, thus offering a sustained iconic representation of the protagonist's paralyzing psychological situation. Between these two pathos-laden, drawnout gestures, a connecting line is drawn in the look exchanged between mother and son: incomprehension, fascination, culpability, desperation, suffering and love are all conveyed through a single, lingering gaze.

Nobility, »Naturalness« and Caricature⁴⁸ Although such sources offer an essential access to some of the subtleties of historical staging, the interpretation of these texts and images

47 »The physiognomy of Fidès expresses pain and astonishment, but when she hears these words, Woman on your knees ... indignation paints all her features, and turning energetically towards her son, she fixes them with a wrathful look, Jean who still has his hands stretched out then attaches his eyes upon those of his mother and seems to tell her through his look alone ... (ah! my mother forgive your guilty yet unhappy son, it is out of love for you that he cannot recognise you publicly, his heart suffers, my mother, but this compressed heart adores and worships you always ...). Fascinated by the looks of her son on which she never ceases to attach her own, Fidès gradually falls to her knees.« (The linguistic idiosyncrasies are from the original; underlines in the original are set in italics.) The A.R.T. catalogue lists no less than fourteen printed and manuscript staging manuals for Meyerbeer's *Le Prophète*: P. 9 I to XII, Mes. 25 (4), Mes. 38 (1) and Mes. 66 (1) A.R.T. This quote is from manual P. 9 IV, the three last pages of act IV (no page numbers).

48 In French *naturel* can be used both as an adjective in »le jeu naturel de l'acteur« or as a noun in »le naturel de l'acteur«. In English I have translated the noun form as »naturalness« which seems the most correct, though somewhat heavy translation.

are themselves dependent on a series of concepts that stand in relation to the general aesthetic and socio-historical context in which they are used. In his attempt to capture the impact of nineteenth century singers' physical presence, Berlioz drew upon aesthetic notions that imply more about Restoration stage practice than his eloquent review superficially suggests. Indeed the adjectives »noble« and »natural« occur frequently in criticism of the time in both praise and censure of singer-actors' movements; however the meaning of these terms remains highly equivocal.

One of the most common uses of the adjective »noble« in the context of nineteenth century lyric drama is in relation to generic distinctions: Grand opéra is categorised as the most noble genre, »opéra comique« is considered slightly less noble, while »vaudeville«, »mélodrame« and other popular genres occupy the lower ranks. This hierarchy has consequences not only for the venue, price and frequentation of a performance, it also determines whether a work will be tragic or comic, whether dialogues will be sung or spoken, what types of costumes will be worn and, presumably, what movements, gestures and expressions are appropriate. The corresponding entry in François-Antoine Harel's *Dictionnaire théâtral* (1824) focuses almost exclusively on aspects of social status.⁴⁹ In his *Manuel théâtral* (1826) Aristippe sums up his preoccupation with nobility in a pun: »[...] les hommes de la plus belle noblesse sont quelquefois privés de toute noblesse.«⁵⁰ Rather than discussing nobility in terms of theatrical parameters, these authors polemicize about the political and moral structures of their society. Questions of social status must have resonated more strongly than we can imagine with the Parisian public of the time, caught between revolutionary and conservative impulses, between a desire for egalitarian renewal and reliance on hierarchies from the past.

On stage, Grand opéra singers were often required to interpret aristocratic characters such as Raoul de Nangis and Valentine de Saint-Bris in *Les Huguenots*. Noble poses, gestures or expressions had to be recognised as such, providing a visual coherence with the appropriate costumes, settings and musical characterisations of a scene. By contrast, Raoul's servant Marcel is clearly characterized as belonging to a lower social class where signs of aristocratic bearing could be considered inappropriate or insulting. Levasseur's rendition of the »Chanson Huguenote« described as »brusque and hardy« suggests how rough diction, gruff expression and a robust physical stance may have been used to incarnate his lesser degree of nobility.⁵¹ But Aristippe's pun implies further possible

49 François-Antoine Harel: *Dictionnaire théâtral ou Douze cent trente trois vérités sur les directeurs, régisseurs, acteurs, actrices et employés des divers théâtres; confidences sur les procédés de l'illusion; examen du vocabulaire dramatique; coup d'œil sur le matériel et le moral des spectacles*, etc., Paris 1824, p. 222.

50 »[...] men of the utmost nobility are sometimes deprived of all nobility.« Aristippe: *Manuel Théâtral*, p. 288.

51 Bénédict: Levasseur, 1841–1843, see quote on p. 21 above, footnote 23.

levels of interpretation: although Marcel's status requires him to move like an ordinary veteran soldier rather than a nobleman, there are situations where his inner nobility of character may overrule his social status, possibly provoking certain tensions within the actor's body, between a more ›noble‹ carriage corresponding to his attitude and the original physical bearing implied by his social standing.

Another recurring association in definitions of nobility is its connection to physical beauty: Harel argues that: »la beauté des formes et la régularité des traits du visage ne sont pas des conditions inséparables de la noblesse« referring to Lekain as an example confirming his claim. But although Harel negates the necessary dependence of nobility on beauty, his formulation suggests the two concepts are intimately linked in the nineteenth century mind; the reputedly ugly eighteenth century actor Lekain (1729–1778) – famous interpreter of the plays of Voltaire (1694–1778) – is only one brilliant exception to this general rule.⁵² Nevertheless, physical beauty is not considered a fixed quality, but can be attained or at least approached through certain theatrical means. Aristippe explains that nobility consists of »a fortunate concordance of dignity, grace and elegance.« Furthermore he says: »[...] la noblesse vient de la perfection du geste, plus que de toute autre chose; de la position des épaules et du mouvement du col sur son pivot.«⁵³ So noble stage presence is not just a social or physical absolute, but may be achieved through heightened attention to, and a perfect realisation of, gesture, pose and movement, a position of the shoulders, a poise of the head and neck. By contrast Aristippe describes how actors sometimes failed to achieve nobility:

»Si des acteurs et des actrices tragiques croient, en mesurant leurs pas et en entrant par secousses cadencées sur la scène (surtout dans des moments de douleur et d'abattement), se donner de la dignité ou de la noblesse, ils se trompent beaucoup.«⁵⁴

Spasms or faltering steps are not compatible with nobility; fluidity is required at all times when moving across the stage, even in situations where pain or distress would realistically call for some signs of physical affliction. With the overthrow of the French nobility a redefinition of these aesthetic paradigms appeared inevitable: in the course of the nineteenth century the ideal of beautifully stylised expression was increasingly challenged by

52 »The beauty of forms and regularity of facial features are not the inseparable conditions of nobility: Lekain, though ugly and deformed, was very noble.« Harel: *Dictionnaire théâtral*, 1824, p. 222.

53 »[...] nobility comes from the perfection of gesture, more than anything else; from the position of the shoulders and the movement of the collar on its pivot.« Aristippe: *Manuel Théâtral*, p. 285.

54 »If tragic actors and actresses believe, by measuring their steps and entering the stage with rhythmical shakes (especially in moments of pain and dejection), to be giving themselves dignity or nobility, they are much mistaken.« Aristippe: *Manuel Théâtral*, p. 285.

a desire to convey more tangibly the physical intensity of realistic situations, thus destabilising the delicate balance between imitation and artifice, between nature and art.

Indeed, the adjective natural was possibly even more popular among nineteenth century critics than the term noble. In his *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre* (1885), the music critic Arthur Pougin (1834–1921) extols the virtues of »natural« acting:

»Naturel: Qualité précieuse chez un comédien. Le théâtre devant nous offrir avant tout le reflet exact des événements, des incidents et des émotions de la vie ordinaire, tout excès, toute exagération dans un sens ou dans un autre est choquante pour le spectateur intelligent et délicat. Il ne faut pas toutefois que, sous prétexte de naturel, le jeu de l'acteur dégénère en une familiarité qui n'est souvent qu'un signe de mauvais goût, et qui serait aussi bien de nature à tuer l'illusion que l'emportement le plus fâcheux.«⁵⁵

Pougin praises what he calls a »natural« quality of acting which allows the theatre to fulfil its presumed goal of reflecting ordinary life on stage. He presents this ultimate quality as a »juste milieu« between two extremes, on the one hand an »excessive« acting style that is »shocking« to an intelligent public, and on the other a »familiar« acting style which serves only bad taste and kills the essential illusion of stage performance. A generation earlier however, both Harel and Aristippe insist that the most natural kind of acting is that which has been most artfully prepared: »C'est ici que les extrémités se touchent. L'art, porté à son comble, devient nature, mais la nature négligée ressemble souvent à l'affectation.«⁵⁶ The paradox of recreating natural attitudes in an artificial stage context is compounded by a dialectic tension between natural, unfettered talent, which, if neglected, resembles »affectation« and an artificial type of »naturalness« that can only be achieved through hard work. As we see, this central debate – famously discussed by Denis Diderot in his *Paradoxe sur le comédien* – is avidly pursued into the nineteenth century.⁵⁷ In his theatre dictionary of 1878, Alfred Bouchard proposes one of the most original concepts of naturalness on stage:

»Au théâtre, où tout est de convention, la nature suit la même loi. L'acteur doit donc être naturel, non par lui-même, mais par convention. C'est le rôle qu'il remplit, le lieu et l'époque où la scène se passe, l'ACTION du drame et son but qui commandent le naturel auquel il doit atteindre. Ainsi le naturel d'un

55 »Natural: precious quality in a comedian. The theatre serving to offer above all an exact reflection of the events, incidents and emotions of ordinary life; each excess, every exaggeration in one direction or the other is shocking for the intelligent and delicate spectator. It must not be however that, under the pretext of naturalness, the actor's performance degenerates into a familiarity that is often just a sign of bad taste, and would be just as likely to kill the illusion as the most awkward outburst.« Arthur Pougin: *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris 1885, p. 542.

56 »This is where the extremities touch. Art brought to its summit becomes nature, but nature neglected often resembles affectation.« Aristippe: *Manuel théâtral*, p. 282.

57 Denis Diderot: *Paradoxe sur le comédien*, Paris 1773 (published posthumously in 1830).

roi, d'un financier, d'un bourgeois, d'un mendiant, n'ont rien de commun entre eux. C'est le travail, l'étude, l'observation seuls qui peuvent donner au comédien le talent voulu pour rendre naturellement chacun de ces différents types.»⁵⁸

For Bouchard, nature is convention; natural acting consists in the ability to observe a set of conventions defined by a particular place, time and role, and then recreate an accurate imitation of the character portrayed on the basis of these conventions.

Although Berlioz's depiction of the singers' »noble attitudes« and »natural gestures« relies on two seemingly contradictory concepts – noble taken to mean aristocratic or stylised, and natural meaning simple or unaffected – when it comes to stage performance the two antithetical terms become intrinsically linked, natural expression resulting from an elaborate study of conventional gesture, nobility ensuing from the simple ease with which conventions and context cohere. Nourrit's quest for noble beauty in contemporary art as a means of achieving natural expression on stage illustrates how this fusion of systems continued to occur.⁵⁹ And there is yet another sense in which a simultaneously »noble« and »natural« effect can be achieved: in his review of *Robert le diable*, Castil-Blaze praises Cornélie Falcon for her ability to perfectly accord her pantomime with the melody she is performing.⁶⁰ He seems to be implying that musical and physical inflection are intimately connected, and that it is the overall conjunction between body and voice that lead to her naturally embodied operatic performances. Two communication mediums, sound and movement, singing and acting, sustain each other in interaction, each thought informing the actor's poses and movements, each detailed gesture carrying the singer's voice to its ultimate level of expression.

Of course this difficult task does not, and never did, invariably succeed. Although I have focussed here on the positive reception of nineteenth century operatic acting, there are at least as many examples of negative reviews by contemporary critics describing singers as rigid, old-fashioned, inappropriate or simply ridiculous. Pauline Viardot-García was not only a brilliant opera performer, pianist and stage director, but also a skilled composer and even a talented amateur artist, who had toyed with the idea of

58 »In the theatre, where everything is done by convention, nature follows the same law. The actor must therefore be natural, not by his own means, but by convention. It is the role he fulfils, the place and time where the scene occurs, the ACTION of the drama and its goal that command the naturalness which he must attain. Thus the naturalness of a king, a banker, a nobleman, a beggar, have nothing in common between them. It is only work, study, observation that can give the comedian the necessary talent to render naturally each of these different types.« Alfred, Bouchard: *La langue théâtrale, vocabulaire historique, descriptif et anecdotique des termes et des choses du théâtre, suivi d'un appendice contenant la législation théâtrale en vigueur*, Paris 1878, p.180 (all italics and capitalisations are from the original).

59 See quotes on p.15–17 above, footnotes 10, 12 and 14.

60 Castil-Blaze in *Revue de Paris* 41 (1832).

becoming a painter before opting for a musical career. Her drawing below (figure 6) depicts the composer Giacomo Meyerbeer in animated conversation with the director of the Berlin opera, Karl Theodor von Küstner (1784–1864).⁶¹



FIGURE 6 Drawing by Pauline Viardot-García: »Meyerbeer expliquant à l'intendant des théâtres de Berlin la position de Fidès aux pieds de Jean de Leyde (*Le Prophète*)«.

FIGURE 7 »L'Exorcisme« in Act IV of Meyerbeer's *Le Prophète* (printed in *Le daguerréotype théâtral*, Paris, March 1850)



⁶¹ The location of this original drawing is currently unknown, but it was published in an article by Henri de Curzon in the periodical *Musica* (February 1903), p. 68. For more information see also Gunther Braam: *The Portraits of Giacomo Meyerbeer. Gedanken zu einer Komponisten-Ikonomie*, in: *Giacomo Meyerbeer, Le Prophète. Edition – Konzeption – Rezeption*, ed. Matthias Brzoska, Andreas Jacob and Nicole K. Strohmman, Hildesheim 2009.

Draped hastily in a humble cloak Meyerbeer is demonstrating the gesture he imagined for the interpretation of the powerfully dramatic scene of his new opera – the «exorcism» of Fidès in the fourth act of *Le Prophète* – at which Küstner draws back aghast in his crown and noble robes. With just a few simple elements of costume and gesture Viardot-García unmistakably refers here to the scene depicted in figure 7 (the same scene also shown in figure 3 above): the composer's kneeling position, his face turned up towards the opponent, his hands opened and raised in an imploring attitude; the intendant's pulled-back head, his arms raised with palms facing outwards in denial and rejection, all these elements impeccably mirroring the figures of Fidès' and Jean de Leyde in the contemporary lithographs. The comic effect of this caricature is ultimately achieved through the transposition of highly codified, melodramatic bearings from a setting where they are appropriate – a mother's desperate plea in view of her son's rejection and impending stage death – to a context – mundane negotiations between a composer and an opera director – where such gestures exceed all reasonable proportion. Although the situation and characters portrayed in the caricature are completely different from the stage lithographs, the analogy functions perfectly through a reference to common dramatic attitudes, gestures and expressions.

Thus one final concept in Berlioz' review of *Les Huguenots* resonates profoundly both then and now: »Tous les deux se sont arrêtés juste au point, au-delà duquel il n'y a plus que la caricature de la passion.«⁶² This subtle notion, deeply entwined with the sensibilities of a contemporary audience, implies a search for the furthest possible instance of expression, a commitment to reach, yet never exceed the brink of caricature, the moment just before a gesture becomes ridiculous and humour sets in. At the height of a dramatic operatic tableau, it is precisely the dangerous proximity to caricature that gives each scene its most poignant expressivity. Despite the risk of falling into derisive exaggeration, the most successful singers of the first half of the nineteenth century seem to have achieved stunning visual impact through a heightened form of physical expressivity sought in a combination of stylised acting traditions and the melodramatic aesthetic sublime of nineteenth century Parisian Grand opéra.

62 »Both stopped just at the point beyond which there is only the caricature of passion.« Berlioz: *Les Huguenots*, in: *Revue et Gazette musicale de Paris*, 1836, p. 77.

Anette Schaffer

Der beredte Leib. Das Bild und die

französische Schauspielpraxis des 19. Jahrhunderts

Für Barbara Locher

Referentialität In der Forschung zur historischen Aufführungspraxis hat die Hinwendung zum Bild nur bedingt mit der Berücksichtigung eines neuen wissenschaftlichen »Turns« zu tun. Die Einsicht, dass Bilder ein anderes Informationspotential enthalten als schriftliche Dokumente, ist nicht erst eine Errungenschaft jüngster Bildtheorien, sondern kann schon im reflektierten Umgang mit der grafischen Dokumentation von Theateraufführungen zu Beginn des 19. Jahrhunderts festgestellt werden. Die neu entwickelten Bildmedien wie die Lithografie und etwas später die Daguerreotypie erleichterten damals die schnelle Herstellung und Verbreitung von Szenenbildern.¹ Dem in Frankreich verhältnismäßig früh entstandenen Bedürfnis, die wichtigsten Erstaufführungen medial festzuhalten, kamen sie daher besonders entgegen. Begründet wurde das Interesse an visuellen Darstellungen im theatralen Kontext jedoch häufig nicht mit den Möglichkeiten dieser neuen Reproduktionstechniken, sondern mit der Unzulänglichkeit einer sprachlichen Aufzeichnung. Dass das, was sich von den Aufführungen dem Auge mitteilt, nur wiederum durch ein visuelles und deshalb nicht-sprachliches Mittel erfasst und weitergegeben werden kann, war eines der zentralen Argumente, mit dem die Herausgeber des *Album des théâtres* ihre Integration von Abbildungen rechtfertigten. Die kleinen monografischen Broschüren, welche unter diesem Titel während knapp eines Jahres im kurzen Abstand von nur zwei Wochen erschienen, stellten die aktuellen und wichtigsten Werke der Pariser Bühnen vor. Sie enthielten nebst einer schriftlichen Zusammenfassung der Handlung zusätzlich je vier Illustrationen von Bühnensituationen. Im Vorwort zur Sammelausgabe von 1837 heißt es, dass hier durch Anschauung das erfahrbar gemacht werden soll, was der Text einer Handlung nicht anzuzeigen vermag:

»Paris alimente de pièces nouvelles tous les théâtres de la France, et beaucoup de théâtres étrangers; aussitôt qu'une oeuvre dramatique, couronnée par un succès incontestable, est imprimée, les courriers la portent dans toutes les directions; huit jours après on la répète à Marseille, à Bruxelles, à Lyon, à Bordeaux. Cette brochure, complétée par l'*Album des Théâtres*, recevra de nous une vie nouvelle. Si l'auteur parle à l'esprit, nous parlerons aux yeux, et souvent nous ferons voir des situations qui dans le poème ne peuvent pas être parfaitement indiquées.«²

1 Für einen Überblick über die Entstehung neuer Bildmedien im 19. Jahrhundert: Michael F. Zimmermann: *Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Realismus, Impressionismus, Symbolismus*, München 2011.

2 »Paris bedient alle anderen Theater Frankreichs und viele ausländische Theater mit neuen Stücken; sobald ein Bühnenwerk, das von einem unbestreitbaren Erfolg gekrönt ist, gedruckt ist,

Das Bild ermöglicht es, sich imaginativ in die Realisierung eines Stücks einzudenken. Obschon die Herausgeber des Albums die sinnliche Qualität einer visuellen Darstellung als Vorteil erkannten (»nous parlerons aux yeux«), verzichteten sie nicht auf die abstrakte und an den Intellekt gerichtete Kommunikationsform des Textes (»l'auteur parle à l'esprit«). Beide kamen hier sozusagen komplementär zum Einsatz. Zusammen dienten sie dem Ziel, eine nicht wiederholbare Theaterrealität möglichst zugänglich zu machen.

Dieses Beispiel zeigt, dass auch Bilder für die historische Theaterwissenschaft ein – eigentlich unverzichtbares – analytisches Potential bieten können. In der Forschung zur französischen Oper des 19. Jahrhunderts hat man allerdings von einer kritischen Auswertung dieser Bilddokumente bisher weitgehend abgesehen. Ihre Berücksichtigung fehlt auch dort, wo die Konjunktur des Visuellen, welche die Grand opéra im Zeitalter von Meyerbeer erlebte, als wesentliches Gattungsmerkmal herausgearbeitet worden ist.³

Die methodischen Probleme, mit welchen die Analyse von Bildern konfrontiert ist die über eine theatrale Wirklichkeit aufzuklären scheinen, sind im Ansatz vergleichbar mit denjenigen der bildorientierten Geschichtswissenschaft.⁴ Wie die Geschichtswissenschaft untersucht auch die an aufführungspraktischen Fragen interessierte Theaterwissenschaft Ereignisse, die nur indirekt zu erschließen sind. Sowohl im Szenenbild wie im Historiengemälde wird etwas Vergangenes und nicht Wiederholbares dargestellt, das sich dem Betrachter nur noch medial mitteilt. Die Skepsis gegenüber den Bildern resultiert aus der Tatsache, dass ihre Referentialität nicht wirklich überprüft werden kann. In welchem Bezug stehen Bilder zu der von ihnen dargestellten Realität, und wie authentisch sind sie? Diese Fragen haben die Theaterikonografie seit ihren Anfängen beschäftigt. Hier wird die epistemische Funktion von Theaterbildern seit den 90er-Jahren des

wird es von der Post in alle Richtungen vertragen. Bereits acht Tage später wird es in Marseille, Brüssel, Lyon und Bordeaux einstudiert. Dieses Heft, ergänzt durch das Album des Théâtres, erhält von uns ein neues Leben. Wenn der Autor mehr zum Geist spricht, so werden wir mehr die Augen ansprechen, und sehr häufig werden wir solche Situationen zeigen, die im Text nicht genau angegeben werden können.« Siehe unpag. Prospectus, in: Album des théâtres, Paris 1837.

- 3 Vgl. Manuela Jahrmärker: *Comprendre par les yeux*. Zu Werkkonzeption und Werkrezeption in der Epoche der Grand opéra, Laaber 2006; Sieghart Döhring: Die Oper Meyerbeers als Theater der redenden Bilder, in: *Meyerbeer und das europäische Musiktheater*, hg. von Sieghart Döhring und Arnold Jacobshagen, Laaber 1998 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Bd. 16), S. 250–257.
- 4 Zum Forschungsstand jüngst von Gerhard Paul: *BilderMACHT*. Studien zur ›Visual History‹ des 20. und 21. Jahrhunderts, Göttingen 2013; Bernd Roeck: *Das historische Auge*. Kunstwerke als Zeugen ihrer Zeit. Von der Renaissance zur Revolution, Göttingen 2004.

letzten Jahrhunderts intensiv diskutiert.⁵ Besonders im nicht-fotografisch produzierten Szenenbild, um das es im Folgenden geht, wird meistens ein äußerst unzuverlässiges Dokument gesehen. Der kritische Verweis auf die Eigengesetzlichkeit des Bildes war in diesen Diskussionen lange Zeit eine zu Recht geltend gemachte Prämisse; er sollte mit der naiven Annahme brechen, Bilder seien einfache Kopien der Realität. Absolute äußerliche Übereinstimmung zwischen dem Dargestellten und seinem Bild kann es schon aufgrund der medialen Unterschiede nicht geben. Bilder enthalten immer konstruktive Elemente, selbst wenn sie in höchstem Grad referentiell sind. Dass dies auch für das vermeintlich authentische Medium der Fotografie gilt, ist von der Bildwissenschaft mehrfach aufgezeigt worden.⁶

Anhand von Bildern lassen sich also faktisch keine originalen Aufführungen rekonstruieren. Sie aufgrund der individuellen Umsetzung durch die Künstler jedoch einfach als Verzerrung der Realität einzustufen und ihnen deshalb jeglichen Wahrheitsgehalt abzusprechen, ist ein ebenso naiver Kurzschluss, der es kaum noch möglich macht, sich produktiv mit diesen Dokumenten auseinanderzusetzen. Die Frage, welche die Forschung in letzter Zeit beschäftigt hat, lautete daher, welchen Wert Theaterbilder überhaupt oder noch enthalten, wenn wir einmal von ihrer ausschließlich illustrativen Funktion abgesehen haben.

Ich möchte in dieser Angelegenheit auf einen Aspekt besonders hinweisen, der meines Erachtens in theaterikonografischen Studien bisher zu wenig Beachtung gefunden hat. In den Diskussionen um die verschiedenen Interpretationsansätze bleibt oftmals unbedacht, zu welchem Zweck solche Bilder angefertigt wurden – ihr Zielpublikum konnten ja kaum die Historiker von heute sein. Nicht nur Inszenierungen geraten mit der Zeit in Vergessenheit. Wie schon Théophile Gautier beklagte, geht auch die Schauspielkunst der Schauspieler mit deren Tod verloren.⁷ Genau gegen dieses Vergessen versuchte man bereits damals mit Aufzeichnungen der Premieren in Form von gedruckten Regiebüchern (»Livrets de mise-en-scène«) entgegenzuarbeiten. Die Bilder, welche dazu angefertigt wurden, erschienen, wenn nicht in den »Livrets« selbst, entweder als lose Blätter oder zusammen mit schriftlichen Werkkommentaren in Zeitschriften und Theaterallben. Ihre Funktion bestand allerdings nicht ausschließlich darin, die Erinne-

5 Dies gilt vor allem für den englischsprachigen Raum: Robert L. Erenstein: Theatre Iconography. An Introduction, in: *Theatre Research International* 22 (1997), S. 185–189; Christopher B. Balme: Interpreting the Pictorial Record. Theatre Iconography and the Referential Dilemma, in: ebd., S. 192–201; *Picturing Performance. The Iconography of the Performing Arts in Concept and Practice*, hg. von Thomas F. Heck, Rochester 1999.

6 Zum Beispiel William J. Mitchell: Realismus im digitalen Bild, in: *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, hg. von Hans Belting, München 2007, S. 249–255.

7 Théophile Gautier: *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, Paris 1904, S. 70.

rung an bestimmte dramaturgische Höhepunkte aufrecht zu erhalten. Das *Album des théâtres* zum Beispiel war nicht nur an das Theaterpublikum gerichtet. Wie dem Vorwort zu entnehmen ist, beabsichtigte man mit diesen Aufführungsdokumentationen, Richtlinien für auswärtige und spätere Inszenierungen bereitzustellen: »Les directeurs des théâtres de la province et de l'étranger trouveront dans notre Album le meilleur régulateur pour la mise en scène des ouvrages nouveaux.«

Hier waren die Bilder der Rezeption mehr als bloße Erinnerungsstücke. Sie dienten als Träger von visueller Information. Auf diese Weise sollten sie wieder in die Theaterpraxis eingehen. Nützlich mussten sie gerade für solche Interpreten geworden sein, welche selber die Pariser Aufführungen nicht miterlebt hatten. Weil sie als Vorlagen benutzt werden konnten, unterstrichen die Herausgeber auch deren Authentizität:

»Douze ou quinze jours après la première représentation d'un ouvrage dramatique favorablement accueilli du public, l'Album des Théâtres en reproduira fidèlement les principales scènes, les costumes et les décorations.«⁸

Da Bilder für den Austausch von theatraler Information eingesetzt wurden, waren sie für Theaterakteure also durchaus relevante Dokumente. Wir mögen heute an der Korrektheit ihrer Darstellungen zweifeln, für den Betrachter von damals aber waren sie von einer gewissen Verbindlichkeit. Angesichts dieser Tatsache muss man auch die vielgeäußerte Skepsis gegenüber ihrem Status als historische Quellen relativieren. Selbst für aufführungspraktische Fragen wie die nach dem Bühnenverhalten der Sänger und Schauspieler dürften sie unter diesem Gesichtspunkt wieder einzubeziehen sein. Gerade in Szenenbildern hatten die Aufführungen einen imaginären Fortbestand – wenn auch nur in der ikonischen Verdichtung eines bestimmten Moments. Noch im Nachhinein konnten diese aufgrund ihrer vergegenwärtigenden Potenz die Wahrnehmung eines Stücks prägen. Bilder wirken in unsere Realität zurück, wie jüngste Bildakttheorien besagen.⁹ Sie sind keine einfachen Behälter, in denen bloß Wissen für die Zukunft aufbewahrt wird, sondern wirken sich konstitutiv auf unsere Vorstellung und unser Denken aus. Sie formen deshalb auch unser Verständnis einer theatralen Wirklichkeit.

Dieses Prinzip gilt, wie sich exemplarisch aufzeigen lässt, genauso auch für die Theaterreportagen des 19. Jahrhunderts. Dass auch das Bild für die damalige Schauspielpraxis konstitutiv geworden ist, zeigen die drei Themenkomplexe, an denen im Folgen-

8 »Die Theaterdirektoren in der Provinz und im Ausland werden in unserem Album die beste Regelleitung für die Aufführungen von neuen Werken finden. [...] Zwölf oder fünfzehn Tage nach der ersten Aufführung eines Bühnenstücks, das beim Publikum hervorragend angekommen ist, wird das Album des Théâtres daraus die Hauptszenen, die Kostüme und Kulissen getreuestens abbilden.« *Album des théâtres*, Paris 1837, unpag. Prospectus.

9 Horst Bredekamp: *Theorie des Bildakts*, Frankfurt a. M. 2010.

den die Gestik der Sänger und Schauspieler analysiert wird. Ein erster Teil reflektiert über die besondere Beziehung zwischen der viel diskutierten Einbildungskraft eines Schauspielers und der visuellen Welt, die sie speiste. Die Rollengestaltung der Sänger und Schauspieler wurde damals als Leistung ihrer Imagination begriffen. Von besonderem Interesse sind in dem Zusammenhang die mehrfachen Hinweise darauf, dass dieser Prozess der Konzeption auch durch Kunstwerke angeregt werden sollte. Die zweite Ausführung gilt der Frage, inwiefern Bilder Einblick in gestische Verhaltensmuster geben können. Hier geht es um die repetitiven Ausdrucksformen eines standardisierten Gestikkatalogs, die eben, weil es sich um konventionelle Körperzeichen handelt, in den Textkritiken keine besondere Erwähnung fanden. Am Beispiel einer Karikatur von Honoré Daumier soll schließlich drittens gezeigt werden, dass sich das von der literarischen Rezeption vielbeschworene Natürlichkeitsparadigma auch auf der Grundlage einer Bildkritik diskutieren lässt.

Imagination des Schauspielers Wenn Hector Berlioz in seinen Opernkritiken die Ausführung einer Inszenierung hervorheben wollte, pflegte er gewöhnlich Begriffe wie »intelligence«, »précision« oder »perfection« dafür zu verwenden – Begriffe also, die, weil sie auf einen hohen Grad an Reflexion verweisen, die Vorstellung von einem gezielten und kalkulierten Einsatz der expressiven Mittel hervorrufen. Unter diese qualitative Auszeichnung fiel 1836 das Rollenspiel des berühmten Sängerpaars Adolphe Nourrit und Cornélie Falcon in Giacomo Meyerbeers Oper *Les Huguenots*. Der Grund, weshalb Berlioz deren schauspielerische Leistung als hervorragend einschätzte, war die Komplexität des emotionalen Ausdrucks, welche die beiden Interpreten in ihrer Umsetzung des großen Duetts im 4. Akt erreichten.¹⁰ Anhand einer Auflistung von in sich entgegengesetzten heftigen Leidenschaften gab Berlioz an, welche gemischten Gefühlszustände hier zum Nachvollzug des verworrenen Liebesschicksals dargestellt werden mussten: »C'est bien la passion, l'amour, le désespoir, la terreur, l'anxiété, qu'ils expriment, mais sans cesser d'être nobles dans leurs attitudes, naturels dans leurs gestes.«

¹⁰ Für weitere Besprechungen dieses berühmten Duetts hier richtungsweisend: Anselm Gerhard: *Liebesduette in flagranti. ›Suspense‹ und ›pacing‹ in der Oper des 19. Jahrhunderts*, in: *Mitten im Leben. Musiktheater von der Oper zur Everyday-Performance*, hg. von Anno Mungen, Würzburg 2011 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Bd. 23), S. 51–81, S. 61 ff.; Sieghart Döhring: *Paradoxie der Gefühle. Das Grand Duo aus Meyerbeers Les Huguenots*, in: *Möglichkeiten und Grenzen der musikalischen Werkanalyse. Gedenkschrift Stefan Kunze (1933–1992)*, hg. von der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Bern 1996 (Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft. Neue Folge, Bd. 15 [1995]), S. 139–162, sowie die Ausführungen dazu von Laura Möckli und Anselm Gerhard in diesem Band (S. 11 und 111).

Dass den beiden Sängern die Vermittlung dieser seelischen Vorgänge in überzeugender Weise gelang, hatte laut Berlioz mit ihrem beherrschten, stets die Grenzen der Darstellbarkeit berücksichtigenden schauspielerischen Verhalten zu tun. Durch den moderaten Umgang mit der Körpersprache erreichten sie Natürlichkeit in der Wirkung. Diese basierte auf einer zwar sehr ausdrucksstarken, aber trotz der erzielten Intensität nie bis ins Karikierte gesteigerten Gestik: »Tous les deux se sont arrêtés juste au point, au-delà duquel il n'y a plus que la caricature de la passion.«¹¹

Im Theater ist die Echtheit einer Emotion – anders als im alltäglichen Leben – keine Frage des authentischen Ausdrucks. Entscheidend ist nicht, ob die vorgetragenen seelischen Regungen vom Schauspieler tatsächlich durchlebt werden. Deshalb spielt hier auch der Grad der Übereinstimmung zwischen dem verborgenen inneren Empfinden und dessen körperlicher Veräußerung keine Rolle. Verantwortlich für die Nachvollziehbarkeit einer dargestellten Emotion ist die Erzeugung von Wirkung. Im Theater, wo das Geschehen von einer ganzen Menge, das heißt intersubjektiv wahrgenommen werden soll, gilt es vor allem, die zu vermittelnde Innerlichkeit gegen aussen erfahrbar zu machen – oder nach einer Definition aus der Neuen Phänomenologie »atmosphärisch« spürbar werden zu lassen.¹² Die wesentliche Aufgabe der Interpreten besteht also darin, beim Publikum Eindrücke zu hinterlassen. Die Mittel, welche ihnen zur Verfügung stehen, sind nebst der sprachlichen und gesanglichen Artikulation die Körperbewegungen.

Das Verhältnis von Körpersprache und gesprochenem Text war im 19. Jahrhundert ein vielfach reflektiertes Problem, das besonders im Zusammenhang mit der Frage nach der Kommunikation von Emotion diskutiert wurde. Die anschaulichste Darstellung findet sich in der Metapher vom Schauspieler als Maler bei Aristippe: »L'acteur se sert de deux langues: l'une parlée, et l'autre physionomique. Il ne doit jamais perdre de vue qu'il est peintre, et que c'est une partie de lui-même qui est sa toile.«¹³ Der Vergleich mit der Malerei als stummer Sprache besagt, dass der nonverbale Ausdruck der Physiognomie auf der Bühne mindestens ebenso aussagekräftig sein kann wie die Deklamation. Bei der Darstellung von Emotion geht nach Aristippe der körperliche Gestus dem gesprochenen Wort sogar voraus: »Avant de rendre par la parole un sentiment, faites-en le

11 Hector Berlioz in: *Revue et Gazette musicale de Paris* 10 (1836), S. 77.

12 Gernot Böhme: *Theorie des Bildes*, München 1999, S. 92; und allgemeiner: ders.: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Berlin 2013; Hermann Schmitz: *Gefühle als Atmosphären und das affektive Betroffensein von ihnen*, in: *Zur Philosophie der Gefühle*, hg. von Hinrich Fink-Eitel und Georg Lohmann, Frankfurt a. M. 2009, S. 33–56.

13 »Der Schauspieler bedient sich zweier Sprachen: die eine gesprochen, die andere physiognomisch. Er darf nie vergessen, dass er auch Maler ist, und dass es ein Teil von ihm selbst ist, der seine Leinwand ist.« Aristippe (Felix Bernier de Maligny): *Théorie de l'art du comédien ou Manuel théâtral*, Paris 1826, S. 333.

geste; c'est presque toujours la meilleure méthode.«¹⁴ Dieser Ratschlag an den Schauspieler wurde später zu einer der Maximen in François Del Sartes (1811–1871) Schauspiel- lehre, die uns in den Ausführungen einer seiner Schülerinnen ansatzweise überliefert ist:

»Le maitre professait: que le geste, – véritable interprète du sentiment, – doit précéder la parole. Il ajoutait: »La parole n'est qu'un écho, la pensée devenue extérieure et visible, l'ambassadeur de l'intelligence. Toute passion énergique, tout sentiment profond, s'annonce donc par un signe de la main, de la tête, du regard, avant que la parole ne l'exprime.«¹⁵

Die eigentliche Intensität des Pathos lässt sich nach dieser Auffassung nur über die Bewegtheit des Körpers vermitteln. Deshalb besteht der Vorgang des emotionalen Ausdrucks hier in einem schrittweisen und keinem simultanen Einsatz der Mittel. Auf den Gestus folgt die Rezitation, die in affektschwacher, aber geistig zugespitzter Form das wiederholt, was unmittelbar zuvor sinnlich wahrnehmbar gemacht worden ist.

Die Beispiele zeigen, dass in der Körpersprache damals ein eigenständiges und bedeutungskonstitutives Element der Darstellung gesehen wurde. Denis Diderot diskutierte die Frage nach dem Bedeutungspotential des körperlichen Ausdrucks im Zusammenhang mit der interpretatorischen Eigenleistung des Schauspielers. Gemäß seiner Auffassung konkretisiert sich der dramatische Gehalt eines Stücks erst in dessen sinnlicher Vergegenwärtigung während der Aufführung. Da der Text die auf der Bühne zu leistende Umsetzung kaum zu regeln vermag, fällt dieser Vorgang fast ausschließlich in den Zuständigkeitsbereich des Schauspielers. Dies ist laut Diderot auch der Grund, weshalb die Ausführungen von mehrfach besetzten Rollen so unterschiedlich ausfallen können:

»Et comment un rôle serait-il joué de la même manière par deux acteurs différents, puisque dans l'écrivain le plus clair, le plus précis, le plus énergique, les mots ne sont et ne peuvent être que des signes approchés d'une pensée, d'un sentiment, d'une idée; signes dont le mouvement, le geste, le ton, le visage, les yeux, la circonstance donnée, complètent la valeur?«¹⁶

14 »Bevor Sie durch Worte ein Gefühl wiedergeben, machen Sie den entsprechenden Gestus dazu; das ist fast immer die bessere Methode.« Aristippe: *Théorie de l'art du comédien*, S. 206.

15 »Der Meister verkündete jeweils: Die Geste – dieser wahrhaftige Übersetzer des Gefühls – muss dem Wort vorausgehen. Und er fügte hinzu: Das gesprochene Wort ist nur ein Echo, das Denken, das sich auf diese Weise veräußert und sichtbar macht, der Bote der Intelligenz. Jede kraftvolle Leidenschaft, jedes tiefe Gefühl deutet sich also durch ein Zeichen der Hand, des Kopfes oder des Blicks an, bevor diese durch das Wort ausgedrückt werden.« Angélique Arnaud: *François del Sartre. Ses découvertes en esthétique, sa science, sa méthode*, Paris 1882, S. 198. Zu Del Sartre ausführlicher: Jahrmärker: *Comprendre par les yeux*, S. 134.

16 »Und wie sollte eine Rolle von zwei verschiedenen Schauspielern in der gleichen Weise gespielt werden können, wenn doch die Worte eines selbst noch so klaren, präzisen und sprachlich kraftvollen Autors immer nur annähernd die Zeichen eines Gedankens, eines Gefühls oder einer Idee sein können; Zeichen, deren eigentlicher Gehalt sich erst durch die Bewegung, die Geste,

Nur im gestischen Vollzug lassen sich die Ideen, Gedanken und Gefühle, die von der Sprache des Autors bloß vage angezeigt werden, ganz realisieren. Der Schauspieler ist nach Diderots Verständnis kein einfacher Übersetzer, sondern einer, der selber konzipiert. Seine schöpferische Zutat besteht in der Interpretation. Erst durch sie gelangt ein Charakter zu seiner vollständigen Entstehung.

Um sich in einen bestimmten Charakter hineinversetzen zu können, benötigt der Schauspieler seine Vorstellungskraft. Für die damalige Schauspieltheorie stand fest, dass die Ausgestaltung des Rollenspiels an die bildschöpfende Potenz der Imagination gebunden ist:

»Faculté de créer des idées, de trouver et rassembler des images: Le coeur sent, l'esprit conçoit, l'imagination enfante. Une imagination forte et mobile est nécessaire au comédien; c'est par elle qu'il se transporte dans les temps, les lieux les plus éloignés; qu'il se revêt de tous les caractères; qu'il se remplit de toutes les sensations dont le coeur humain est susceptible, et qu'il s'élève enfin jusqu'aux vertus les plus sublimes qui font les grands hommes.«¹⁷

Die Konzeption einer Rolle und mithin die Ausarbeitung einer spezifischen Körpersprache verläuft über die Produktion mentaler Bilder. Am Anfang dieses kreativen Prozesses steht also nicht die Imitation durch Einfühlung, sondern die Abstrahierung vom eigenen Empfinden. Hat sich das Bild oder das »Ideal«, wie Diderot es nennt,¹⁸ in der Vorstellung einmal herauskristallisiert, so kann ein Gefühlsausdruck jederzeit gespielt und mehrfach wiederholt werden, und dies unabhängig vom emotionalen Zustand des Ausführenden. Aristippe illustriert das für den Schauspieler vorteilhafte geistige Vermögen der Imagination am Beispiel der Klageweiber. Diese sind imstande, tiefe Betroffenheit täuschend echt zu veräußern, ohne vom Tod des Beklagten tatsächlich berührt zu sein.¹⁹

Allerdings kann die Imagination, wie Aristippe unmittelbar darauf erläutert, auch missbraucht werden. Überlässt man sie ganz ihrer selbstaktiven Phantasietätigkeit, so beginnt sie auszuschweifen und nur noch skurrile Phantomgestalten hervorzubringen, die von keiner überzeugenden Wahrscheinlichkeit mehr sind. Deshalb betont Aristippe,

den Ton, das Gesicht, die Augen und die jeweiligen Umstände vervollständigt?« Denis Diderot: *Paradoxe sur le comédien*, hg. von S. Lojkine und G. Benrekassa, Paris 1992 (1830), S. 84.

17 »Von der Fähigkeit Ideen zu kreieren und Bilder zu finden und zusammenzutragen: Das Herz fühlt, der Geist erfasst, die Einbildung gebirt. Eine starke und bewegliche Imagination hat jeder Schauspieler nötig. Durch sie versetzt er sich in die entlegendsten Zeiten und Orte; bekleidet sich mit allen Charakteren; füllt sich mit allen Empfindungen an, die das menschliche Herz empfangen kann und erhebt sich bis zu den erhabendsten Tugenden, welche die großen Menschen ausmachen.« Aristippe: *Théorie de l'art du comédien*, S. 233.

18 »Celui donc qui connaît le mieux et qui rend le plus parfaitement ces signes extérieurs d'après le modèle idéal le mieux conçu est le plus grand comédien.« Diderot: *Paradoxe*, S. 147.

19 Aristippe: *Théorie de l'art du comédien*, S. 244.

wie wichtig für die Schauspieler die klare Konturierung innerer Bilder ist. Besonders ausführlich ist in diesem Punkt Gilbert Austin:

»In the recitation of descriptions of any kind, the speaker must, in imagination, have the picture placed before his eyes, and each object must be disposed in the same order, as if actually painted. If this imaginary picture in the speaker's mind be faulty in the composition, confused, or ill grouped, his gesture will confound rather than illustrate; but if it be well conceived, and well disposed in all its parts, the speaker will seem to give it the interests of life by his skilful gesture and recitation; and the imagination of the hearer will be charmed and enlightened so that he will seem almost actually to contemplate all that the speaker describes.«²⁰

Interessant ist, dass Austin für die Steuerung dieses mentalen Vorgangs auf die Hilfeleistung von Kunstwerken wie die des Porträts oder des Historiengemäldes verweist:

»The portrait, and the attitude, and the historical picture, are pleasing and valuable in so far as they delineate the simple action of the individual, or the complex actions of many at some particular and interesting moment of the drama or the history. They support and refresh the imagination through the aid of the ›faithful eye‹ as far as the momentary comprehension of the painting extends.«²¹

Die Betrachtung von Kunstwerken stimuliert die generative Kraft der eigenen Imagination. Ferner begreift Austin die figurativen Vorlagen der Kunst auch als Stütze im Sinne eines Korrektivs, weil sie zum wahrhaftigen Sehen verhelfen (»the faithful eye«). Der Schauspieler gewinnt durch sie eine Vorstellung von den stimmigen Beziehungen zwischen den einzelnen Komponenten, die er in seiner Rollenkonzeption zusammenzufügen hat. Das Zitieren von Gesten allein führt noch zu keinem aussagekräftigen Rollenspiel. Die Wahrscheinlichkeit eines Ausdrucks hängt vielmehr davon ab, ob Körperhaltung, Aktion und seelisches Empfinden im richtigen Verhältnis zueinander stehen. Der Schauspieler ist deshalb gefordert, solche subtilen Entsprechungen sehr genau zu überprüfen. Gemäß Austin findet er sie in den Kompositionen der Künstler exemplarisch vorgebildet.

Die Orientierung am Bild, wie sie Austin hier für den Redner diskutiert, war auch der traditionellen Schauspielkunst nicht fremd. Kaum ein Schauspielhandbuch unterließ es damals, auf den Nutzen zu verweisen, den das Studium der Kunstwerke für die Darstellung der Charakteren auf der Bühne haben kann.²² Aristippe zum Beispiel beschreibt sehr ausführlich, welche seelischen Regungen bei welchem Maler am ausgeprägtesten zur Darstellung kommen: So steht Michelangelo etwa für die »caractères énergiques«. Für den Furor und jeglichen Exzess des Sündhaften schult man sich hingegen

²⁰ Gilbert Austin: *Chironomia or a Treatise on Rhetorical Delivery*, London 1806, S. 522.

²¹ Austin: *Chironomia*, S. 522.

²² Für ein Beispiel aus der Praxis sei hier auf den Sänger Adolphe Nourrit (1802–1839) verwiesen. Dazu genauer die Ausführungen im Aufsatz von Laura Möckli unter »Legends and Lives« in diesem Band, S. 13 ff.

besser an der Malerei von Peter Paul Rubens.²³ Dass allerdings nicht nur die Alten Meister zu den Orientierungsgrößen eines Schauspielers gehören, sondern ebenso sehr auch dessen Zeitgenossen, verdeutlicht Aristippe in einem Kommentar zu einer langen Liste mit über zwanzig Namen von Künstlern, die er als vorbildlich erachtete:

»Il faut joindre aux observations tirées de l'étude de ces grands maîtres, celles que fournissent aussi tous nos chefs-d'oeuvre modernes. Les productions des artistes célèbres sont une mine inépuisable, riche et variée, où l'on puisse le goût du vrai et du beau.«²⁴

Über die Adaptation und Umsetzung von visuellen Darstellungen aus der Kunst äußerte sich 1812 schon François Boisquet in seinem Manual, das er dem Sänger als Schauspieler widmete. Nach dieser Auffassung eignet sich der Sänger nur die Haltungen der gemalten Figuren an, die er anschließend dahingehend anzuwenden hat, dass er ihnen bestimmte Leidenschaften hinzufügt. Die Wahl einer entsprechenden Leidenschaft geschieht jedoch nicht willkürlich. Sie ist das Resultat einer langen Reflexion über Körperhaltung und den zu bestimmenden Charakter. Diese Reflexion geht jeder Repräsentation von Leidenschaft voraus:

»Pour parvenir à la noblesse des caractères. La noblesse des caractères s'obtient, comme nous l'avons remarqué par les observations faites sur les meilleurs tableaux, et sur les chefs-d'oeuvre de sculpteurs; ensuite on met ses poses en action, on y joint les effets des passions, sans s'en écarter.«²⁵

Auch nach Boisquet verläuft die Charaktergestaltung nicht über die Einfühlung. Was der Sänger gemäß seiner Anweisung den bewegten Figuren der Kunst zu entnehmen hat, ist nicht deren seelische Regung, sondern deren Körperstellung. Die Leidenschaft wird der adaptierten Haltung erst nachträglich hinzugefügt und in der ihr – ebenfalls nachträglich – angepassten Mimik verdeutlicht zur Darstellung gebracht.²⁶

Gestikatalog Die historische Forschung zur französischen Schauspielpraxis geht von einer Leitthese aus, an der bis heute weitgehend festgehalten wird. Sie besagt, dass die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts innerhalb der Geschichte des Schauspielstils eine Phase

²³ Aristippe: *Théorie de l'art du comédien*, S. 330.

²⁴ »Man muss die Beobachtungen, die man aus dem Studium dieser großen Meister gewonnen hat, durch diejenigen ergänzen, zu denen auch unsere modernen Meisterwerke die Gelegenheit geben. Die Arbeiten der bedeutenden Künstler sind eine nie versiegende Quelle, reichhaltig und vielfältig, wo man sich einen Sinn für das Wahre und das Schöne aneignen kann.« Ebd., S. 332.

²⁵ »Wie die Erhabenheit der Charakteren zu erreichen ist. Zur Erhabenheit der Charakteren gelangt man, wie bereits gesagt, durch die Beobachtungen, die man in den besten Gemälden und an den Meisterwerken der Bildhauer macht; danach versetzt man die Körperhaltungen in Aktion, und man fügt ihnen die Wirkungen der Leidenschaften hinzu, ohne davon abzuschweifen.« François Boisquet: *Essais sur l'art du comédien chanteur*, Paris 1812, S. 162.

²⁶ Ebd., S. 160.

des ästhetischen Umbruchs bedeutete, die als Entwicklung weg von einem regelgeleiteten und kodierten hin zu einem individuellen und sehr viel freieren schauspielerischen Verhalten zu verstehen ist, das gemeinhin als natürlicher bezeichnet wird.²⁷ Das Fehlen von neuen Schauspieltheorien ab den 30er-Jahren und die zahlreichen Umstrukturierungen des Schauspielunterrichts am Pariser Conservatoire mögen als Indizien einer solchen Orientierungskrise angesehen werden.²⁸ Tatsächlich sind auch die Forderungen nach einer totalen Erneuerung und die radikale Kritik an einem erlernbaren und auf bestimmte Ausdruckstypen festgelegten Schauspielstil für diese Zeit überliefert. Doch wissen wir sehr wenig über die effektiv praktisch eingesetzte Körpersprache der Sänger. Nur ansatzweise vermögen die Regieanweisungen der *Livrets de mise-en-scène* oder die Berichte aus der Opernkritik über das damalige Rollenverhalten aufzuklären.²⁹ Da ein verbindliches Notationssystem für das Agieren auf der Bühne nie entwickelt wurde, fehlen in den schriftlichen Quellen vor allem Hinweise auf die schauspielerischen Konventionen, die in den Kommentaren und Rezensionen wohl deshalb keiner besonderen Erwähnung bedurften, weil sie der damaligen Zeit unmittelbar verständlich waren. Weil auch in den *Livrets* genaue Beschreibungen der Bewegungsabläufe fehlen, geht Jahrmärker davon aus, dass diese Vorgänge ganz den Sängern überlassen waren und dass diese sich für die Ausgestaltung an die Konventionen hielten.³⁰ Doch woran orientierten sich die Interpreten, und welche Verbindlichkeit hatten Gestikkataloge für ihr Rollenspiel? Aus den Textquellen ist tatsächlich kaum zu erfahren, inwiefern etwa die für den Schauspieler entwickelten Gestiktraktate wie die von Johann Jacob Engel verfassten *Ideen zu einer Mimik*, die nebst ausführlichen Beschreibungen der Affekte auch Figurinen enthalten, in der Praxis dann wirklich auch zum Einsatz gelangten.³¹ Gerade in diesem Punkt können jedoch Theaterbilder einen vertieften Einblick geben.

Zu den frühen Beispielen einer illustrierten Inszenierungsdokumentation gehört das *Livret* zu Aubers fünftakteriger Oper *La Muette de Portici* von 1828 (Abbildung 1). Wie das

27 Sehr aufschlussreich und dokumentarisch gut belegt dazu die Studie von Jahrmärker: *Comprendre par les yeux*.

28 Noëlle Guibert: *Musique et art dramatique. Le paradoxe de la formation de l'acteur*, in: *Le Conservatoire de Paris. Des Menus-Plaisirs à la Cité de la musique, 1795–1995*, hg. von Anne Bongrain u. a., Paris 1996, S. 163.

29 Jahrmärker: »Entscheidende Momente der Bühnenvorgänge sind nirgends dokumentiert. Detaillierte Angaben zu Gesten und Körperhaltungen gibt es nicht: Schauspiellehren bedurften dessen nicht, weil sie immer an das zeitgenössische Verständnis anknüpfen konnten; Rezensionen geben höchstens eine genauere Beschreibung der Wirkung einzelner Momente und Gesten.« *Comprendre par les yeux*, S. 103.

30 Jahrmärker: *Comprendre par les yeux*, S. 150.

31 Johann Jacob Engel: *Ideen zu einer Mimik*, Berlin 1785/86, im Folgenden zit. nach Johann Jacob Engels Schriften. *Mimik*, Berlin 1804, Bd. 7.

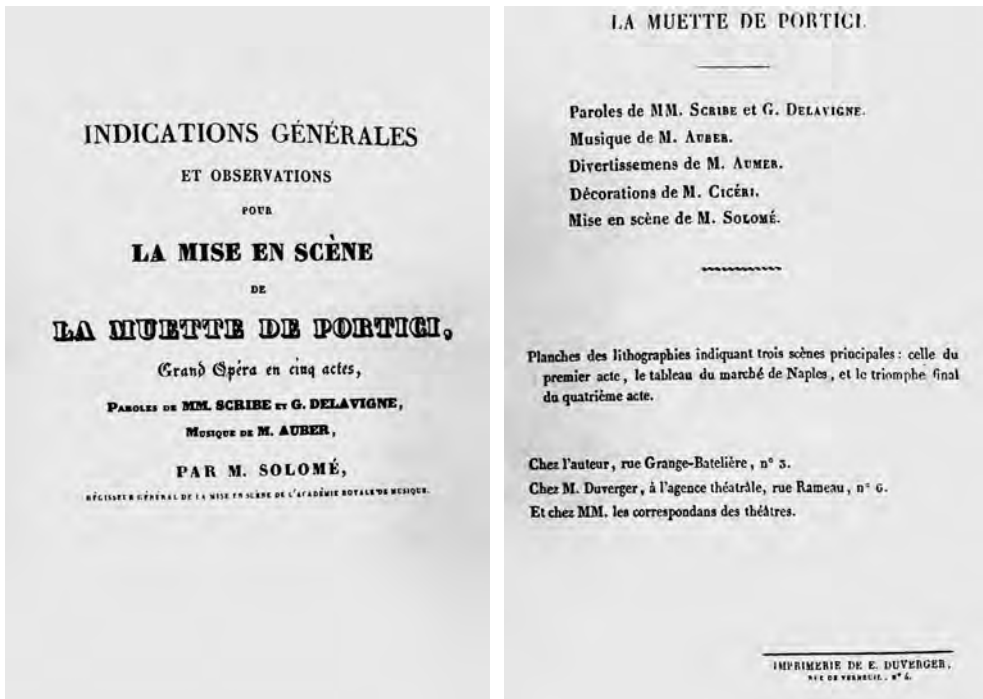


ABBILDUNG 1 M. Solomé: Indications générales et observations pour la mise en scène de *La Muette de Portici*, Regiebuch zu Daniel-François-Esprit Aubers Oper *La Muette de Portici* (1828)

Titelblatt vermerkt, wurden diese *Indications générales* pour la mise en scène durch drei Lithografien ergänzt, die den *Premier acte*, das *Tableau du marché de Naples* und den *Triomphe final du quatrième acte* wiedergeben sollten. Da die Blätter dem Regiebüchlein lose hinzugefügt wurden, können sie heute nicht mehr identifiziert werden. Erhalten hat sich zu dieser Oper aber eine Illustration der 4. Szene aus dem dritten Akt, die allerdings etwas später entstanden sein muss. Sie wurde 1840 in der Gesamtausgabe von Eugène Scribes Werken publiziert (Abbildung 2).³² Gezeigt wird, wie Masaniello und der versammelte Chor der neapolitanischen Fischer Gott um Hilfe anflehen für ihren bevorstehenden Aufstand gegen die spanischen Besatzer. Die Unterschrift zur Grafik gibt den gesungenen Text der Dargestellten wieder: »sois avec nous, protège-nous!« Bereits etliche Jahre früher hatte Engel die gleiche Positur, wie sie der bittende Masaniello hier einnimmt, in seinem Traktat als *Figurine* aufgeführt (Abbildung 3). Wie er der Illustration kommentierend hinzufügte, wird das Verlangen nach der Aufmerksamkeit der Götter durch eine Aufwärtsbewegung der Hände zum Ausdruck gebracht, und zwar, wie auch im Beispiel von Masaniello ersichtlich, nicht etwa mit zusammengefalteten, sondern mit offenen Händen, weil in der Seele der Hoffnungsvollen Freude herrsche und Freude

32 Oeuvres complètes de M. Eugène Scribe, Paris 1840, Bd. 1.



ABBILDUNG 2 *La Muette de Portici*, 3. Akt, 4. Szene, in: *Oeuvres complètes de M. Eugène Scribe*, Paris 1840, Bd. 1



ABBILDUNG 3 Johann Jacob Engel: Ideen zu einer Mimik, Berlin 1785/86, Fig. 36

öffne. Auch die Schrittstellung der Figurine stimmt weitgehend mit derjenigen von Masaniello überein, zu der es heißt:

»Der vorgreifende rechte Fuß hat einen festen Stand; der linke, nur in mäßiger Entfernung hinter ihm, weil ein zu weiter Schritt mit den mäßig erhobenen Händen und leicht gekrümmten Armen nicht zusammenstimmen würde, erscheint schwebend, wie zu einem neuen Schritte vorwärts gefasst.«³³

Kann man aufgrund dieser Übereinstimmung der beiden Bildquellen deshalb darauf schließen, dass sich der in der Grafik dargestellte Sänger für seine Inszenierung auch wirklich an Engel orientiert hat, oder hat möglicherweise der Illustrator für die grafische Wiedergabe der Szene nachträglich aus Engels Traktat zitiert, das damals eine ebenso beliebte Vorlage auch für Künstler gewesen ist? Die Frage lässt sich leider in diesem Fall nicht weiter klären. Es gibt jedoch ein anderes Beispiel einer visuellen Entsprechung, deren Wahrscheinlichkeit besser überprüft werden kann. Die handkolorierte Grafik zu Halévys *Grand opéra La Juive* zeigt die Szene, in der Rachel zum Schutz von Léopold, der hinter ihr steht, vor Eléazar in die Knie sinkt, während dieser mit geballter Faust auf den Prinzen loszugehen droht (Abbildung 4). Engel kommentiert in seinem Traktat, dass

33 Engels Schriften, S. 382; S. 383.



ABBILDUNG 4 *La Juive*, 2. Akt, 7. Szene,
in: *Album des théâtres*, Paris 1837



ABBILDUNG 5 Johann Jacob Engel: Ideen zu
einer Mimik, Berlin 1785/86, Fig. 25

die von Furcht und Schrecken gezeichnete Figur die Augen vor der herannahenden Bedrohung schließen und sich deshalb mit der einen Hand das Gesicht verdecken würde, wie die identischen Posen von Léopold und der Figurine zeigen (Abbildung 5).³⁴ Die Analogie legt nahe, dass sich der Sänger in der Erstaufführung von *La Juive* für die Interpretation dieses Gefühlszustandes auf eine Konvention bezogen hat. Dass diese Annahme berechtigt ist, bestätigt in diesem Fall der Entstehungskontext der Darstellung. Publiziert wurde die Grafik 1836 im *Album des théâtres*, wo der Anspruch auf Authentizität der Szenenbilder von den Herausgebern explizit geäußert wird. Da die Dokumente des Albums als Vorlagen für kommende Inszenierungen vorgesehen waren, dürfen wir also davon ausgehen, dass dieser habituelle Gestus auch von der damaligen Aufführungspraxis als verbindlich eingestuft wurde.

Vermutlich haben sich in den Theaterbildern vor allem jene Momente einer Inszenierung niedergeschlagen, die an sich schon auf der Bühne eine ikonische Präsenz besaßen. Und auch von den Ausdrucksgebärden dürften sich vor allem die zu Konventionen verfestigt haben, welche dem visuellen Gedächtnis am leichtesten einzuprägen waren. Dieser Beobachtung widmet sich die folgende Besprechung repetitiver Aus-

34 Engels Schriften, S. 221.

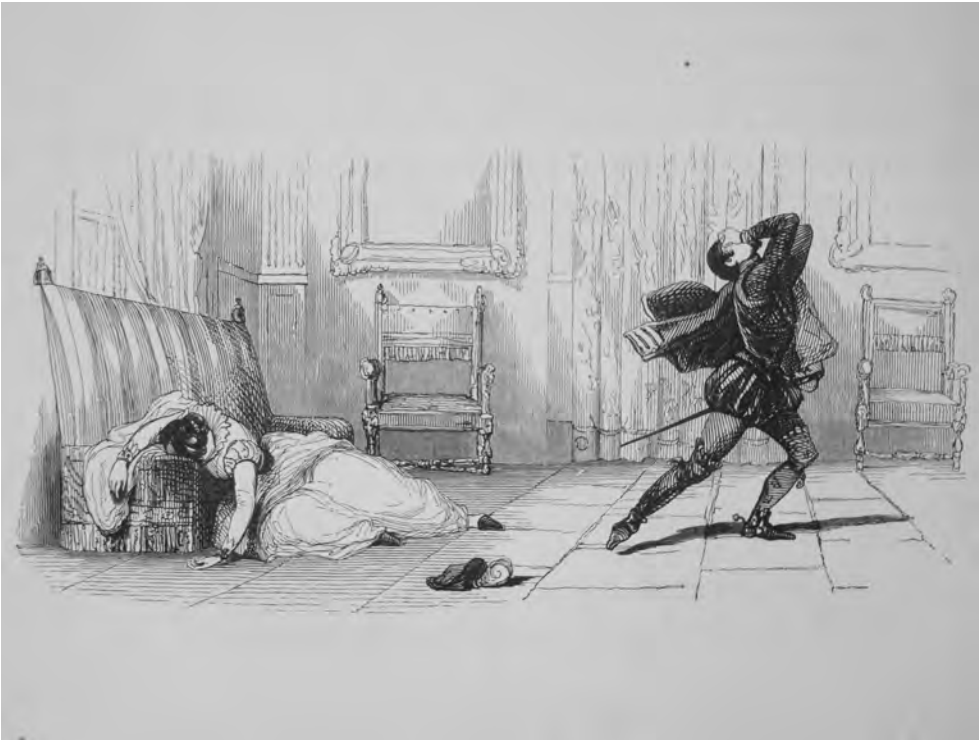


ABBILDUNG 6 Les Huguenots, 4. Akt, Großes Duett, in: *Les Beautés de l'opéra ou Chefs-d'oeuvres lyriques*, Paris 1845, S. 24

drucksformen, die in den Illustrationen zu Meyerbeers gut dokumentierter Oper *Les Huguenots* auszumachen sind.

Valentine, die Tochter des erzkatholischen Grafen St. Bris, will vor Verzweiflung sterben »Ah! Pitié! je meurs! Ah!«, weil sie ihren Geliebten Raoul, den Anführer der Hugenotten, nicht zurückzuhalten vermag. Raoul hat im Hause von Valentines Vater von dem heimlich geplanten Angriff der Katholiken auf die in Paris versammelten Hugenotten erfahren. Wie der blutige Kampf beginnt, fühlt er sich gezwungen, seinen Glaubensbrüdern zu Hilfe zu eilen. Valentine gerät völlig außer sich und fällt ohnmächtig zusammen. Der Moment ihrer Bewusstlosigkeit wurde 1845 in *Les Beautés de l'opéra* grafisch festgehalten (Abbildung 6) – einem Album, das anhand von Szenenbildern und einer schriftlichen Wiedergabe der Handlung und einiger gesungener Worte das Ereignis der Oper dokumentierte.³⁵ Dass das kraftlose Hinsinken von Valentine auch auf der Bühne über einem Kanapee stattgefunden hat, bestätigt eine handschriftliche Notiz zu der Szene in einem etwas später publizierten Livret: »Quand elle tombe sur le canapé [...]«³⁶

³⁵ *Les Beautés de l'opéra ou Chefs-d'oeuvres lyriques*, Paris 1845.

³⁶ *Les Huguenots*, hg. von Calmann Lévy, Paris 1893, S. 73.



ABBILDUNG 7 Rachel als Camille in *Horace*, 4. Akt, 9. Szene, 1838, Daguerreotypie, abgebildet in: *Rachel et la Tragédie* par M. Jules Janin, Paris 1861



ABBILDUNG 8 *Les Huguenots*. Raoul: »vois ces cadavres sanglants«, 4. Akt, Großes Duett, in: *Oeuvres complètes de M. Eugène Scribe*, Paris 1841, Bd. 2

Der in einen Sessel zurückgesunkene Körper nimmt eine offensichtlich vorgeprägte Stellung ein, wie das sehr wertvolle Dokument einer Daguerreotypie zur damaligen Aufführungspraxis zeigt (Abbildung 7). Die berühmte Schauspielerin Rachel (Élisabeth Rachel Félix, 1821–1858) wurde 1838 in der Rolle als Camille in einer vergleichbaren Situation fotografiert. Allerdings ist die dargestellte Camille hier tatsächlich im Begriff zu sterben, weil sie zum Opfer von politischen Machenschaften geworden ist. Schon Rachel setzte mit ihrer Interpretation eine bedeutende Darstellungstradition fort, wie Anne-Louis Girodets Zeichnung der Schlusszene aus Racines Tragödie *Phèdre* verdeutlicht. Die darniederliegende Königin Phädra hat Selbstmord begangen, nachdem sie aufgrund einer heimlichen Liebe schuldig gewordenen ist.³⁷

Valentine hingegen stirbt nicht. Die wie eine Sterbepose wirkende Ohnmachtsstellung markiert bloß den Zustand ihrer Ausweglosigkeit. Es war die Einsicht in die Entschlossenheit ihres Geliebten, aus ihrem Versteck zu fliehen, die sie hat kraftlos werden lassen. Raoul selbst hatte versucht, sie von seiner Pflicht zu überzeugen, und sie zum Fester gezerzt, damit sie sich ein Bild vom Ausmaß des Schreckens machen könne: »Tiens! Vois, sur ce rivage / Vois ces cadavres sanglants!« (Abbildung 8).

³⁷ Anne-Louis Girodet: *La Mort de Phèdre*, um 1800, Zeichnung, Harvard Art Museum, Boston.



ABBILDUNG 9 *Les Huguenots*. Raoul und Valentine, 4. Akt, Großes Duett, in: *Album des théâtres*, Paris 1837

Um ihn zurückzuhalten, hatte Valentine das Äußerste versucht, das sie sich in ihrer Situation als verheiratete Frau zumuten konnte. Sie hatte Raoul ihre Liebe offenbart. Durch das überraschende Liebesgeständnis gelang es ihr, seine Aufmerksamkeit für eine Weile ganz auf ihr privates Schicksal zu lenken. Doch der Klang der Sturmglocken, der sie plötzlich durch das Fenster erreichte, setzte seinem Liebestaumel ein abruptes Ende und holte ihn sogleich wieder zurück in die Realität seiner politischen Berufung. Die Illustration im *Album des théâtres* zeigt Raoul in genau diesem Zustand der inneren Zerrissenheit (Abbildung 9): Noch hat er sich nicht aus den Umarmungen von Valentine gelöst, aber sein Blick schweift bereits in die Ferne, aus der die Kampfsignale kommen.

Und trotz der Gewissheit über seinen sicheren Tod entschließt er sich, Valentine zu verlassen und seine Genossen zu unterstützen. Allerdings zögert er ein zweites Mal, wie er Valentine ohnmächtig zusammengebrochen sieht. Dass für Raoul an dieser Stelle noch einmal ein Moment des Innehaltens und der Besinnung auf sich selbst beginnt, zeigt die Zäsur in der musikalischen Gestaltung (siehe Notenbeispiel 1).

Valentine haucht ihren letzten Seufzer auf einem schwachen *h* im *Pianissimo* aus, der über die Resonanz im Orchester zum *Andantino*-Teil führt. Es ist die Verlangsamung des Tempos, die den inneren Vorgang von Raouls Selbstbefragung einleitet. Wem genau das die Kehrtwende markierende »Reviens à toi« gilt, ist von da aus gesehen zweideutig: Es kann in einem ganz plakativen Sinne einfach an die ohnmächtig gewordene Valentine gerichtet sein, die wieder zu sich kommen soll, aber ebenso sehr könnte es auch Raoul selbst gelten als Aufforderung, aus dem eigenen Racheeifer zu erwachen. Durch sein Zweifeln »Que faire? [...] Pourrais je encore résister à ces pleures?« gerät Raoul in einen schmerzhaften inneren Zwiespalt, der hier nicht nur physiognomisch, sondern auch verbal zum Ausdruck gebracht wird: »Oh moment redoutable!« In den Regieanweisungen heißt es, dass Raoul in größter Aufregung sei: »Raoul, dans le plus grand trouble.«³⁸ Diesem seelischen Ausnahmezustand wird vor allem musikalisch Nachdruck verliehen.

VALENTINE

R. *-glants! Ah! ma raison s'éga - re! Ah! forfai -*

ff pp ff pp

v. *- cra - ble! Raoul! ils te tue - ront! Ah! pi -*

ff ff ff

v. *rall. (elle s'évanouit) Andantino (♩ = 112) RAOUL long presque parti*

- tié! je meurs! Ah! pp pp pp

Andantino Reviens à toi!... Que faire?

rall. p pp con espress. (long silence) pp

douloureusement

R. *O moment - redou - ta - ble! Hélas! Pourrais - je enco -*

pp pp

NOTENBEISPIEL 1 Les Huguenots, Valentine und Raoul, Schluss 4. Akt, Großes Duett

40/4 (On entend de nouveau les cloches)
 All.^o (♩=144) *f*

R. résister à ses pleurs? Non! fuy-ons! fuyons! fuy-
 ons!

pp *p* *cresc.*
 Cloche Cloche

stringendo
Ped. cresc. sempre *f*

(Regardant Valentine qui commence à revenir à elle) *ad lib.* (Il s'élançe du balcon et disparaît Valentine pousse un cri et s'évanouit de nouveau)

R. *ff* Dieu, veille sur ses jours, Dieu secon- ra- ble!
 a tempo

f *ff* *dimin.* *p*
suivre le chant

morendo *ff* *Ped.* *Fin du 4^e Acte*

Es ist die einzige Stelle innerhalb von Raouls rezitativischer Deklamation in leise gesungenen Sechzehnteln, die hier aus langen Noten besteht und in ein breites Crescendo mündet, das in einem hohen *a* kulminiert. Musikalisch handelt es sich um die einzig expressive Stelle innerhalb des ansonsten in tiefer Lage konzipierten Soliloquiums. Wie der Illustration aus dem Album zu entnehmen ist, begleitete diesen ausdrucksstarken Moment ein ebenso markanter Gestus der Exaltation (Abbildung 10). Raoul hat seinen Kopf nach hinten geworfen und fasst sich mit beiden Händen an das nach oben gerichtete Gesicht, als wollte er sich durch das Verschließen der Augen vor der eigenen Verzweiflung schützen. Er nimmt dieselbe Körperstellung ein wie in einem von Eugène Delacroix' Theatergemälden Ophelia, die wegen der Ermordung ihres Vaters durch ihren einstigen Verehrer Hamlet in tiefste Verzweiflung geraten ist – eine Verzweiflung, die sie wahnsinnig werden lässt und schließlich in den Selbstmord treiben wird (Abbildung 11).³⁹

Aus der schriftlichen Schilderung des Vorgangs, die Gautier für das Album verfasst hat, geht nicht hervor, dass Raoul auch diesen inneren Kampf mit sich austrägt. Der Text besagt lediglich, dass dieser sich gewaltsam aus den Umarmungen von Valentine befreit und Gott um Hilfe für seine Geliebte ersucht, bevor er durch das Fenster in die Menge der Kämpfenden springt:

»Entends-tu? s'écrie Raoul éperdu, mes amis succombent, ils m'appellent. Que Dieu veille sur toi, je vais les venger, je vais mourir.« Et, se dégageant violemment des étreintes de son amante, il s'élance dans la rue par la fenêtre. Valentine pousse un cri déchirant et tombe évanouie sur le carreau.«⁴⁰

Valentines erster Zusammenbruch, wie die Illustration ihn zeigt, bleibt hier unerwähnt. Nur das Bild vermag in dieser Dokumentation über das eigentliche psychische Drama von Raoul aufzuklären und somit auch über die Doppelläufigkeit des narrativen Strangs, die hier auf komplexe Art Privates mit Öffentlichem vermengt. Dass Raoul außer sich (»éperdu«) ist, wie es am Ende der erzählerischen Zusammenfassung heißt, bezieht sich auf seine Gewissheit darüber, dass er sterben wird. Außer sich in Bezug auf sein privates Schicksal ist er nur in diesem *Andantino*-Teil der Selbstbefragung. Wie er Gott anfleht, über seine Geliebte zu wachen, hat sich der durch Valentines Ohnmacht hervorgerufene Gefühlstrubel bereits gelegt, denn hier ist sein Entschluss zu fliehen fest gefasst: »Regardant Valentine à moitié évanouie. Dieu! ... veillez sur ses jours.«⁴¹

Valentine wird später auch aufbrechen und nach ihrem Geliebten suchen. Um sich in letzter Stunde mit ihm vermählen zu können, muss sie zum Protestantismus konver-

39 Für einen Überblick über Hamlet-Darstellungen in der Kunst: Alan R. Young: *Hamlet and the Visual Arts, 1709–1900*, Newark 2002.

40 Théophile Gautier: *Les Huguenots*, in: *Les Beautés de l'opéra* 1845, S. 24.

41 *Les Huguenots* 1893, S. 74.



ABBILDUNG 10 Les Huguenots. Raoul (Detail), 4. Akt, Großes Duett, in: Les Beautés de l'opéra ou Chefs-d'oeuvres lyriques, Paris 1845, S. 24



ABBILDUNG 11 Eugène Delacroix: Hamlet vor dem Körper von Polonius, 1855, Öl auf Leinwand, Musée des Beaux-Arts, Reims



ABBILDUNG 12 Achille Devéria: Les Huguenots, Ermordung von Valentine, Raoul und Marcel, in: Album de l'opéra, Paris 1844



ABBILDUNG 13 Johann Jacob Engel: Ideen zu einer Mimik, Berlin 1785/86, Fig. 37



ABBILDUNG 14 Les Huguenots, Schlusszene, in: *Les Beautés de l'opéra ou Chefs-d'oeuvres lyriques*, Paris 1845, S. 31

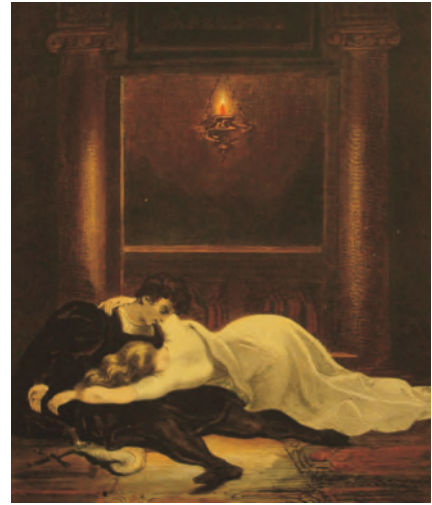


ABBILDUNG 15 Achille Devéria und Louis Boulanger: *Romeo und Julia*, Schlusszene, in: *Souvenirs du théâtre anglais à Paris*, dessinés par MM. Devéria et Boulanger, avec un texte par M. Moreau, Paris 1827

tieren, was sie zum gejagten Feind der militanten Katholiken macht. Gemeinsam mit Raoul und dem Diener Marcel wird sie von den Schergen aus ihrem Versteck gerissen und ermordet. Dass sich Valentine in dem Moment als Opfer preisgibt, zeigt 1844 die Darstellung einer Interpretin im *Album de l'opéra* (Abbildung 12).⁴² Ihre linke Hand erscheint geöffnet und gegen die Erde gesenkt. Zugleich ersucht Valentine Gott um Gnade. Wie der Vergleich mit der entsprechenden Figurine in Engels Traktat verdeutlicht, wird dieses Verlangen, von den Göttern beachtet zu werden, durch den zum Himmel gerichteten Blick zum Ausdruck gebracht (Abbildung 13).⁴³

Schließlich macht das Tableau der Schlusszene, gleich wie schon in der Inszenierung von Shakespeares *Romeo und Julia*, deutlich, dass der gemeinsame Tod die beiden Liebenden für immer vereint (Abbildung 14). Den Anhaltspunkt für diese Vermutung,

⁴² *Album de l'opéra*, Paris 1844.

⁴³ »Die Verehrung [der Götter] aber, wissen wir, zieht die Muskeln des Angesichts nieder, lässt die Glieder des Körpers hangen, tritt in die Entfernung. [...] Arm und Hand ziehe sich, ohne gleichwohl wie welk am Körper niederzuhängen, gegen die Erde; der linke Fuß stehe nun fest, und der rechte, wie in der Bereitschaft zurückzutreten, schwebend; der Körper sei um eben so eine Kleinigkeit zurück, als vorher vorwärts gebeugt (Fig. 37). So wenigstens die Stellung während der langsamen, gezogenen, gedämpften Declamation der Worte: ›Was hat ein Sterblicher, um euch zu danken‹ –, denn bei dem Folgenden: ›als Freudenthränen?‹ würd' ichs sehr wohl zufrieden seyn, wenn das in der Seele herrschende, nur unterbrochene Verlangen, von den Göttern beachtet zu werden, wieder Leben erhielte; und indem die ganze übrige Stellung bliebe, auch die linke offene Hand noch gegen die Erde gesenkt erschiene [...]«. Engels Schriften, S. 385–387.

dass eine schauspielerische Konvention die beiden Werke verbindet, liefern die historischen Aufführungsdokumente. Valentine stirbt wie Julia nach ihrem Geliebten. Ihre letzten Worte richtet sie an ihren herbeigeeilten Vater, der erst jetzt erkennt, dass er zum Mörder seiner eigenen Tochter geworden ist. Dann sinkt Valentine tot über dem Körper von Raoul zusammen, wie es in den Regieanweisungen der Livrets heißt: »elle retombe sur le corps de Raoul«. ⁴⁴ Dass Shakespeares Tragödie und im Spezifischen die damals wohl berühmteste Sterbeszene eines Liebespaars auch für das tragische Finale von Meyerbeer beispielhaft geworden sein soll, ist für jene Zeit nicht unwahrscheinlich. Die große Faszination für Shakespeares Theaterstücke lösten in Paris 1827 die berühmten Aufführungen einer dort gastierenden englischen Schauspieltruppe aus. Zu den Bewunderern deren schauspielerischen Leistungen gehörten Persönlichkeiten wie Hector Berlioz oder Alexandre Dumas. Aufsehenerregend war für sie die offensichtlich auffallend natürliche, aber gleichzeitig ausdrucksstarke Gestik der Engländer. Eugène Delacroix erkannte in dem einschneidenden Theaterereignis, das massenweise Publikum anzog, vor allem ein Lehrstück für die jungen Pariser Interpreten: »Les Anglais ont ouvert leur théâtre. [...] Enfin ils ont la vogue. [...] Nos acteurs vont à l'école et ouvrent de grands yeux. Les conséquences de cette innovation sont incalculables.« ⁴⁵ Dementsprechend gut wurden die Aufführungen auch dokumentiert. Noch im gleichen Jahr erschien das von Achille Devéria und Louis Boulanger reich illustrierte Album *Souvenirs du théâtre anglais à Paris*, das auch eine Illustration der Schlusszene von *Romeo und Julia* enthält (Abbildung 15). Der begleitende Text schildert hier ebenfalls detailliert, wie Julia über dem Körper ihres bereits toten Geliebten versiegt: »Tous deux se livrent au bonheur de se revoir après une séparation qui devrait être éternelle. [...] Roméo exhale son dernier soupir, et Juliette éperdue se poignarde et meurt sur le corps de son amant.« ⁴⁶

Tradierter Gestus versus Natürlichkeitsparadigma Die Berücksichtigung von Vorbildern und Konventionen war schon im damaligen Bewusstsein der Theaterakteure ein paradoxes Problem. Obschon man einerseits darum bemüht war, den Schauspielern Hilfsmittel an die Hand zu geben, blieb die Warnung vor einem unreflektierten Umgang mit den Vorgaben nie aus. Das Urteil eines Schauspielers vermögen diese nämlich nicht zu schulen. Man müsse als Schauspieler selber bestimmen, welchen Charakter und welche Emotion man mit der Rolle verbinde, wie Aristippe sagt. ⁴⁷ Wer also nicht wählen kann,

⁴⁴ Analyse-programme des Huguenots, Lyon 1837, S. 16.

⁴⁵ Correspondence générale de Eugène Delacroix, hg. von André Joubin, Paris 1935, Bd. I, S. 162–163.

⁴⁶ Souvenirs du théâtre anglais à Paris, dessinés par MM. Devéria et Boulanger, avec un texte par M. Moreau, Paris 1827, S. 27.

⁴⁷ Aristippe: Théorie de l'art du comédien, S. 241.



ABBILDUNG 16 Honoré Daumier: *Physionomies tragiques*, Nr. 4, Hamlet, in: *Le Charivari* 1851



ABBILDUNG 17 Johann Jacob Engel: *Ideen zu einer Mimik*, Berlin 1785/86, Fig. 12

ist ein schlechter Schauspieler. Selbst Engel vermerkt in seinen Anleitungen für die Praxis, dass auch die klügsten Regeln und größten Gallerien von Gemälden dem Interpreten das eigene Denken nicht ersparen würden.⁴⁸ Auswahl, Kombination und Anwendung der vorgeprägten Muster bleiben stets seine Sache. Eine servile Befolgung von Konventionen und Traditionen wurde in jedem Fall kritisiert, weil einfache Repetition zu Monotonie führt und somit zu einem Widerspruch mit der Natur, die bekanntlich nie zweimal das Gleiche hervorbringt.⁴⁹ Schließlich bemisst sich für Aristippe der Grad der Genialität eines Schauspielers an eben diesem Umgang mit den zu imitierenden Vorbildern:

»L'imitateur sans génie, copie servilement; il se traîne sur les traces de son maître. [...] L'homme de génie imite aussi, mais non en écolier. Ses imitations ne sont pas un assemblage de pièces rapportées, il refond ses matériaux.«⁵⁰

Im Sinne einer solchen Kritik dürfte Honoré Daumier seine Serien von karikierten Schauspielgebärden angefertigt haben, die 1841 und 1851 in der französischen Zeitschrift *Le Charivari* erschienen sind. Auch diese Halbfigurenbilder enthalten standardisierte Körperhaltungen, die bereits Engel in seinem Musterkatalog aufgeführt hatte. Blatt 4 der

48 Günther Heeg: *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*, Basel 2000, S. 308.

49 Aristippe: *Théorie de l'art du comédien*, S. 234.

50 »Der Nachahmer ohne Genie kopiert sklavisch genau. Er kriecht auf den Spuren seines Lehrers. [...] Der Geniale imitiert auch, aber nicht wie ein Schüler. Seine Nachahmungen sind keine Zusammenstellung von bloß zusammengetragenen Teilen, er überarbeitet sein Material.« Aristippe: *Théorie de l'art du comédien*, S. 236.



ABBILDUNG 18 Honoré Daumier: *Physionomies tragico-classiques*, Nr. 6, *Athalie*, in: *Le Charivari* 1841



ABBILDUNG 19 Johann Jacob Engel: *Ideen zu einer Mimik*, Berlin 1785/86, Fig. 14

Physionomies tragiques zeigt Hamlet, wie er von seiner Mutter ein Geständnis ihrer Unschuld verlangt und ihr zum Schwur die Urne reicht, worauf diese mit einer signalisierenden Bewegung reagiert (Abbildung 16). Ihren Oberkörper wendet sie drastisch zur anderen Seite ab und den Arm hebt sie bis auf die Höhe ihrer Brust an. Gemäß Engel bringt dieser konventionelle Gestus den Willen zum Ausdruck, eine unangenehme Erinnerung von sich zu stossen (Abbildung 17).⁵¹ Den Gedanken an den Tod seines Vaters, den Hamlet mit aller Kraft zu rächen versucht, ist das, was die Königin in diesem Moment auch ohne Aufklärung von sich abwenden und einfach vergessen möchte.

An anderer Stelle wird von Daumier ein äußerst häufig imitierter Erhabenheitsgestus ins Lächerliche gezogen (Abbildung 18/19).⁵² Es handelt sich um die illustrierte Szene aus Racines Tragödie *Athalie* von 1841: »Oui, je viens dans son temple adorer

51 »Wenn Lear sich des schändlichen Undanks seiner Töchter erinnert, womit sie in einer so stürmischen Nacht sein graues Haupt Wind und Wetter Preis gaben, und er dann auf einmal ausruft: ›O hier auf diesem Wege komm' ich zum Wahnwitz; ich muss ihm ausweichen; nichts mehr davon!‹ so ist da kein äußerer Gegenstand, von dem er Blick und Körper mit Abscheu verwenden dürfte; und doch wird er sich von der Seite wegdrehn, gegen die er gerichtet war, wird mit verwandter Hand die unangenehme Erinnerung gleichsam von sich stoßen, zurückscheuchen (Fig. 12).« Engels Schriften, S. 151.

52 Engel: »Anders ist das Gebhrdenspiel bei Bewunderung des Erhabnen: [...] doch ist sie übrigens mit Füßen, Händen, Gesichtszügen, in Ruhe. Oder wenn sich im Anfange die Hand bewegt; so wird sie nun nicht mehr, wie bei Bewunderung des Großen, vorwärts ausgestreckt, sondern erhoben.« Engels Schriften, S. 167.

l'Eternel«. Den Effekt des Komischen erzeugt hier die Kombination mit einer Assistenzfigur, die ganz offensichtlich von der unmittelbaren Beschwörung des Ewigen nichts begreifen will.

Daumiers Karikaturen haben den Einsatz von pathetisch aufgeladenen Gesten zum Gegenstand ihrer Kritik. Sie zeigen vor allem, wie künstlich und grotesk ein übermäßig affektiertes Verhalten auf der Bühne wirken kann. Eine mit Daumiers Haltung vergleichbare Kritik übte zur gleichen Zeit Théophile Gautier am aktuellen Schauspiel der Sänger:

»Chanter d'une manière dramatique, n'est pas, comme on le croit trop souvent, arpenter le théâtre, faire de grands bras, rouler de gros yeux; c'est accentuer les passages énergiques, exprimer la passion et le sentiment par des inflexions de la voix, par cet accent que l'âme donne à la parole, et non par des gestes exagérés.«⁵³

Aus Anlass einer Aufführung von Halévys *La Juive* schrieb er 1841, dass wer nach dem Conservatoire ein guter Schauspieler werden wollte, zuerst den Gestikunterricht seiner Lehrer vergessen sollte.⁵⁴ Gautier war der festen Überzeugung, dass man das Schauspiel nicht erlernen könne und dass die Gebärdensprache »un don naturel« sei. Diese Ansicht, dass der Schauspieler sein Schauspiel mehr nach dem eigenen Instinkt und Empfinden auszurichten habe, wurde auch von anderen geteilt. In Hippolyte Augers *Physiologie du théâtre* von 1840 zum Beispiel findet man den für diese Zeit typischen Hinweis, dass schon Quintilian dem Redner geraten habe, zuweilen von den Regeln etwas abzusehen, um sich spontan auch einmal auf die natürliche Veranlagung zu verlassen.⁵⁵



ABBILDUNG 20 Honoré Daumier: *Physionomies tragiques*, Nr. 3, *Athalie*, in: *Le Charivari* 1851

- 53 »Das Singen im Theater besteht, anders als man nur zu oft glaubt, nicht darin, dass man auf der Bühne einfach auf und ab geht, große Armbewegungen macht und die Augen rollt; sondern darin, die kraftvollen Stellen hervorzuheben, Leidenschaft und Gefühl durch die Modulierung der Stimme auszudrücken, durch eben diesen Akzent, den die Seele der Sprache gibt, und nicht durch übertriebene Gesten.« Théophile Gautier: Artikel vom 27. Dezember 1847, in: ders.: *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris 1859, Bd. 5, S. 207.
- 54 Gautier: *Histoire de l'art dramatique*, Bd. 2, S. 92. Zu dieser Kritik ausführlich auch Jahrmärker: *Comprendre par les yeux*, S. 113.
- 55 Hippolyte Auger: *Physiologie du théâtre*, Paris 1840, Bd. 3, S. 28.

Die Kritik von Daumiers Grafikfolge hatte vor allem einen Adressaten. Sie richtete sich gegen solche Schauspieler, die nur darauf bedacht waren, eine bestimmte Tradition einzuhalten.⁵⁶ Darauf schließen wir aufgrund der Bildkonzeption in der später entstandenen Illustration zu Racines Tragödie (Abbildung 20). Wie der unten zitierte Absatz aus dem Theatertext angibt, handelt es sich um den Moment, in dem die aufgebrachte Athalie Abner, dem Heerführer der Könige von Juda, und Mathan, dem abtrünnigen Priester und Diener des Baal, einen grauenerregenden Traum schildert. Ihre verstorbene Mutter ist ihr darin erschienen und hat von großem Unheil berichtet, das Athalie bevorstehe. Grund dafür ist das Überleben eines von Athalies Enkelsöhnen, der als einziger der Machtversessenheit seiner mörderischen Großmutter nicht zum Opfer gefallen ist. Wie Athalie berichtet, glaubte sie im Traum, dass sich das Schattenbild gegen sie neigen würde, und streckte ihre Arme danach aus. Doch der Geist der Mutter verflüchtigte sich sogleich, und sie fand »Nichts als ein scheußliches Gemisch von Knochen / Und Fleisch, zerhackt und durch den Koth / Geschleift, von blut'gen Fetzen und Gebeinen, / Um die der Hunde Meute gierig kämpfte.« (Akt V, Szene II)

Genau diese Verse gehörten damals zu den auserlesenen Stellen der Tragödienliteratur, an denen die Kunst der Deklamation seit Generationen geübt wurde. Jean Maudit Larives Anweisungen zur Stimmführung, die er 1810 in den *Cours de déclamation* veröffentlichte, zeigen, dass es sich um einen emotional aufgeladenen Moment handelt.⁵⁷

Die ganze Passage sei mit Pomp und gut artikulierter Deklamation vorzutragen. Eine Änderung im Tonfall bereitet den am Ende stehenden dramatischen Höhepunkt vor: »changer de ton, en prendre un lugubre et tragique«. Der Rezitationsverlauf der vier Verse ist seinerseits in verschiedene Intensitätsgrade unterteilt: »il faut graduer les quatre vers suivans de sorte que la force de l'expression et de la voix se portent sur le dernier«, wobei für den von Daumier zitierten Vers ein »ton affectueux« vorgesehen ist: »Mais je n'ai plus trouvé qu'un horrible mélange / D'os et de chair meurtris, et traîné dans la fange; / Des lambeaux pleins de sang et des membres affreux, / Que des chiens dévorans se disputaient entr'eux!« Die durch die Flexion der Stimme zu erreichende Steigerung soll schließlich in das entsetzte »Grand Dieu!« von Abner münden, das »avec horreur« auszusprechen sei.

Gestisch bringt Athalie ihr Entsetzen durch Spreizen der Finger und Anheben der Handflächen zum Ausdruck. Für exakt diese Inszenierung gab es zu Daumiers Zeit ein visuelles Muster, das in praktisch allen großen Schauspielalben zirkulierte: das Rollen-

⁵⁶ Zu einer historischen Kontextualisierung von Daumiers Theaterbildern siehe Daumier und die Theaterwelt, hg. von François Périer, Genf 1981, S. 124.

⁵⁷ Jean Maudit Larive: *Cours de déclamation*, Paris 1810, Bd. 2, S. 42.

bild von Mademoiselle Dumesnil, von dem hier die Version der Veröffentlichung im *Album dramatique* von 1820 gezeigt wird (Abbildung 21).

Daumiers offensichtlicher Bezug auf diese Vorlage soll dem Betrachter vor Augen führen, wie sehr auch im 19. Jahrhundert der alte Stil der schulbildenden Tragödieninterpreten des 18. Jahrhunderts immer noch kultiviert wurde. Zu diesen ausgewiesenen Vorbildern gehörte die berühmte Schauspielerin Marie-Françoise Marchand, alias Mademoiselle Dumesnil, die, wie Daumiers visuell nachgestellter Reverenzerweis zeigt, weit über ihren Tod hinaus mit der Rollengestaltung der *Athalie* in Verbindung gebracht wurde.

Die 1802 in Paris verstorbene Mlle Dumesnil war Hauptdarstellerin am Théâtre-Français, wo sie 1737 debütierte. Zu ihren Rivalinnen gehörte Mademoiselle Clairon – der andere weibliche Star der Comédie Française. Es war eine auch öffentlich debattierte Rivalität, die sich selbst noch in den Ausführungen ihrer posthum veröffentlichten *Memoiren* niedergeschlagen hat. Die beiden Schauspielerinnen trennte ein diametral entgegengesetztes Schauspielverständnis. Schon Diderot diskutierte die Paradigmen seiner Theorie der Authentizität im *Paradoxe* an diesem berühmten Duo der Gegensätze. Es war seine Überzeugung, dass nur der innerlich nüchterne und seine Imitation kontrollierende Schauspieler auch wirklich in der Lage sei, die Gemüter der Zuschauer zu bewegen. Mlle Clairon war dafür berühmt, dass sie diese Selbstbeherrschung während des Spiels stets halten konnte und die ganze Zeit über meisterhaft wirkte, weil sie ihr Bühnenverhalten im Voraus konzipierte. Von ihr stammt die Aussage, alles im Theater sei Konvention und Illusion, nichts wie in der Natur. Für die Vorbereitung ihrer Rollen setzte sie auf wissenschaftliche Akribie. Damit eine Darstellung überzeuge, brauche es keine Identifikation mit dem Charakter, sondern ein komplexes Verständnis aus Distanz, zu dem man laut Clairon nur über das Wissen aus den verschiedensten Disziplinen gelangen kann. Dem Schauspieler gab sie daher vor, sich nebst Tanz, Choreografie, Zeichnung und Sprache auch in Geografie, Geschichte und Literatur zu schulen. Selbst



ABBILDUNG 21 Mlle Dumesnil als *Athalie*, in: *Album dramatique. Souvenirs de l'ancien théâtre français*, Paris 1820

Anatomie habe sie sich beigebracht, um das Funktionieren der Gesichtsmuskeln besser zu verstehen.⁵⁸

Mlle Dumesnil verfolgte das gegenteilige Ziel. Zu ihren Prämissen gehörte die totale Auslieferung an die große Emotion, die auf der Bühne zu Selbstvergessenheit führen kann. Dass ihr Spiel deshalb äußerst fehlerhaft war, scheint damals jedem, auch ihren vielfachen Bewunderern, aufgefallen zu sein:

»Cette actrice a fait voir ce que peut le pathétique, et combien il peut excuser de fautes et suppléer de qualités: elle n'a jamais eu ni voix, ni figure, ni noblesse; elle laissait tomber de très beaux détails dans tous ses rôles; mais dans les mouvements de l'âme, elle avait une énergie et une vérité qui enlevaient les suffrages.«⁵⁹

Allerdings konnte ihr keiner attestieren, dass sie die Regeln der Kunst nicht beherrschen würde. Die Vernachlässigung wurde vielmehr als bewusster Verzicht gedeutet:

»Mlle Dumesnil ne pouvait sûrement pas ignorer les éléments de son art; mais souvent elle paraissait ne les pas connaître, tant elle y portait de brusques atteintes: presque nulle régularité dans le geste, presque aucun soin des attitudes, presque aucune méthode dans la déclamation.«⁶⁰

Gerade weil sie von einer Übersetzung in die Kunst absah, wurde ihr Verhalten als authentisch wahrgenommen: »un talent si vrai, si naturel, si indépendant de l'art.« Sie war jedenfalls berühmt dafür, dass sie die Herzen ihrer Zuschauer erreichte und deren Gemüter bewegte: »elle déchirait les âmes et faisait couler les pleurs.«⁶¹ Dazu gehörte auch, dass sie sich während ihrer Auftritte selbst stets treu blieb und sich auch nie nur im Geringsten dazu bereit erklärte, von ihrer Persönlichkeit abzuweichen. Im eigentlichen Sinne spielte sie, auch bei jeder neuen Rolleninterpretation, immer nur sich selbst; daher der Verzicht auf die konventionellen Mittel, derer sich die anderen bedienten:

»elle n'avait pas besoin d'être soutenue par la pompe de la tragédie, et par les magnificences du style héroïque, pour maîtriser les coeurs par l'expression des sentiments, qu'elle excellait à peindre. [...] c'était toujours ce même accent de la vérité.«⁶²

58 *Mémoires de Mlle Dumesnil, en réponse aux mémoires d'Hippolyte Clairon*, hg. von M. Dussault, Paris 1923, S. 19.

59 »Diese Schauspielerin hat gezeigt, was die Empfindsamkeit leisten kann, und wie sehr diese Mängel zu überdecken und Qualität zu bieten vermag: sie besaß weder Stimme noch Haltung noch Erhabenheit; die sehr schönen Details hat sie in all ihren Rollen einfach übergangen; aber in der Bewegung der Seele hatte sie eine Kraft und eine Wahrheit, mit denen sie die Mängel begleicht.« *Mémoires de Mlle Dumesnil*, S. 16.

60 »Mlle Dumesnil konnte die Bestandteile ihrer Kunst sicherlich nicht ignorieren; aber sehr häufig tat sie so, als würde sie diese nicht kennen, so sehr wie sie sie beeinträchtigte: kaum eine Regelmäßigkeit in der Gestik, fast überhaupt keine Sorgfalt gegenüber den Körperhaltungen, fast überhaupt keine Methode in der Deklamation.« *Mémoires de Mlle Dumesnil*, S. 7.

61 *Mémoires de Mlle Dumesnil*, S. 26.

Das hier angesprochene malerische Vermögen, das ein Schauspieler braucht, um Gefühle vor Augen zu führen, hat sich bei ihr von selbst entwickelt. Ihre Rivalin Clairon musste sich diese Fähigkeit durch das Studium der »teinture du dessin«⁶³ mühsam erwerben.

Für die Schauspieler des 19. Jahrhunderts, die sich nachweislich um die Jahrhundertmitte wieder intensiv für den Schauspielstil der Alten zu interessieren begannen,⁶⁴ dürften unter all den Dokumenten die Bilder die wertvollsten Quellen gewesen sein. Nebst der in den Memoiren zusammengetragenen Statements der Schauspieler und einiger Augenzeugenberichte hat sich das Wissen über die Kunst der Vorgänger vermutlich vor allem bildhaft in die Köpfe der nachfolgenden Generationen eingeprägt. Besonders wertvoll mussten solche Bilder gewesen sein, die wie das Rollenporträt von Mlle Dumesnil noch zu Lebzeiten der Porträtierten entstanden waren. Die Grafik wurde bereits 1764 zum ersten Mal publiziert, in *Métamorphoses de Melpomène et de Thalie ou Caractères dramatiques des comédies française et italienne* – einem Kompendium von Rollen- und Szenenbildern, das 1772 auch ins Englische übertragen wurde.⁶⁵

Daumier orientierte sich also an einer Bildvorlage, die damals alles andere als unbekannt war. Mit Bestimmtheit legt in seiner Darstellung die Ironie, welche durch die karikierende Umsetzung entstanden ist, die Komik eines Schauspiels offen, die aus der übertriebenen Verpflichtung gegenüber einer überholten Tradition hervorgehen kann. Als etwas paradox mag es allerdings erscheinen, dass diese Kritik unter Berufung auf gerade ein solches Vorbild gemacht worden sein soll, das damals eigentlich für Natürlichkeit im Bühnenverhalten stand. Vielleicht ging es Daumier bei seiner Bezugnahme aber auch nicht primär um diese inhaltlichen Differenzierungen, sondern auf einer mehr funktionalen Ebene um den Umgang mit dem Bild als solchen. In diesem Sinne wäre die hier vorgetragene Kritik dann Kritik an einer falsch verstandenen, oder besser gesagt, falsch praktizierten Imitation der Vorbilder. Schließlich besteht Daumiers Transformation nicht nur in der Ironisierung der Bildvorlage, sondern auch in deren Einbettung in einen größeren szenischen Kontext. Im Grunde genommen hatte es Daumier mit einem ähnlichen Problem zu tun wie damals auch ein Schauspieler, der den gestischen Ausdruck einer isolierten Pose wieder in den dramaturgischen Zusammenhang eines ganzen Stücks einzubinden versuchte. Besonders schwierig wird dies dann, wenn, wie im Fall von Mlle Dumesnil, die Vorlage gar kein Szenenbild, sondern ein Rollenporträt ist, das

62 »Um die Herzen zu bezwingen durch den Ausdruck von Gefühlen, die sie so hervorragend zu malen verstand, brauchte sie weder den Pomp der Tragödie noch die Pracht des heroischen Stils. [...] In allem gab es stets diesen gleichen Akzent der Wahrheit.« *Mémoires de Mlle Dumesnil*, S. 26.

63 *Mémoires de Mlle Dumesnil*, S. 19.

64 Zur Publikation der Memoiren siehe Jahrmärker: *Comprendre par les yeux*, S. 131.

65 Für eine Besprechung des Albums: Maria Ines Aliverti: *Major Portraits and Minor Series in Eighteenth-Century Theatrical Portraiture*, in: *Theatre Research International* (1997), S. 234–254.

mehr den individuellen Stil einer bestimmten Persönlichkeit typisiert als effektive Bühnenabläufe dokumentiert.

Aufschlussreich ist hierfür die Diskussion genau dieser Problematik bei Gilbert Austin, wo er über den Nutzen von Bildkatalogen für die Aufführungspraxis spricht. Obschon Austin die Orientierung an visuellen Vorlagen besonders für den Schauspieler als sehr hilfreich einstuft, geht er auch auf das Risiko ein, das gerade die Nachahmung von Rollenbildern mit sich bringt:

»But the probability is, from what may be observed with relation to the favour with which such publications are received as contain portraits of celebrated actors in their most remarkable attitudes, that such a work would prove highly entertaining and very acceptable to the public in general, and might also be of some advantage to the theatrical students; if it should not contribute to carry them away by the ambition of attitude, before they studied precision, and all the more laborious but more necessary arts of their difficult profession.«⁶⁶

Bezeichnend ist, dass Austin die konventionelle Stil-Frage an dieser Stelle außer Acht lässt. Die Orientierung an den Vorbildern ist für ihn kein ästhetisches, sondern im ganz technischen Sinne ein ausschließlich praktisches Problem. Bei der Imitation von Rollenbildern läuft ein Schauspieler schnell einmal Gefahr, sich ein attitudenhaftes Körperverhalten anzueignen, das auf der Bühne nur noch plakativ wirkt. Ein solch unnatürliches Posieren wird dann besonders leblos, wenn die dynamische Verkettung mit den übrigen Teilen fehlt. Der Schauspieler hat vor allem Übergänge und Verläufe zu konzipieren. Vielleicht ist das mit »precision« gemeint – seine intellektuelle Tätigkeit, die darin besteht, abgestimmte Verbindungen zwischen den einzelnen Versatzstücken herzustellen, um sie dem dramaturgischen Verlauf folgerichtig einzuordnen. Bilder, die bloß Ausschnitte, und diese auch nur statisch wiederzugeben vermögen, sind in dem Punkt äußerst lückenhaft:

»They convey little more information relative to the entire action of celebrated performers, than portraits and sketches of great actions in history convey concerning the chain of the facts [...]. Unless they were carried through the whole drama, or a whole history, in the manner of those little figures which illustrate the connexion and transition of gesture in the portion of the fable of the Miser and Plutus, they must leave many unavoidable chasms.«⁶⁷

Hier sind die Schwierigkeiten und insbesondere die Grenzen einer visuellen Darstellung von nonverbalen dramaturgischen Ausdrucksformen, wie sie durch Worte nur unzureichend kommuniziert werden können, wohl am eindringlichsten zur Reflexion gestellt.⁶⁸

⁶⁶ Austin: *Chironomia*, S. 500.

⁶⁷ Ebd., S. 500.

⁶⁸ Vgl. zu diesem Problem in einem anderen Zusammenhang Arne Stollberg: *Anatomie einer materiellen Seele. Joseph Franz von Goetz' Kupferstiche und Peter von Winters Musik zum Melodrama Leonardo und Blandine*, in: *Imago musicae*, 2006–2010, S. 79–99.

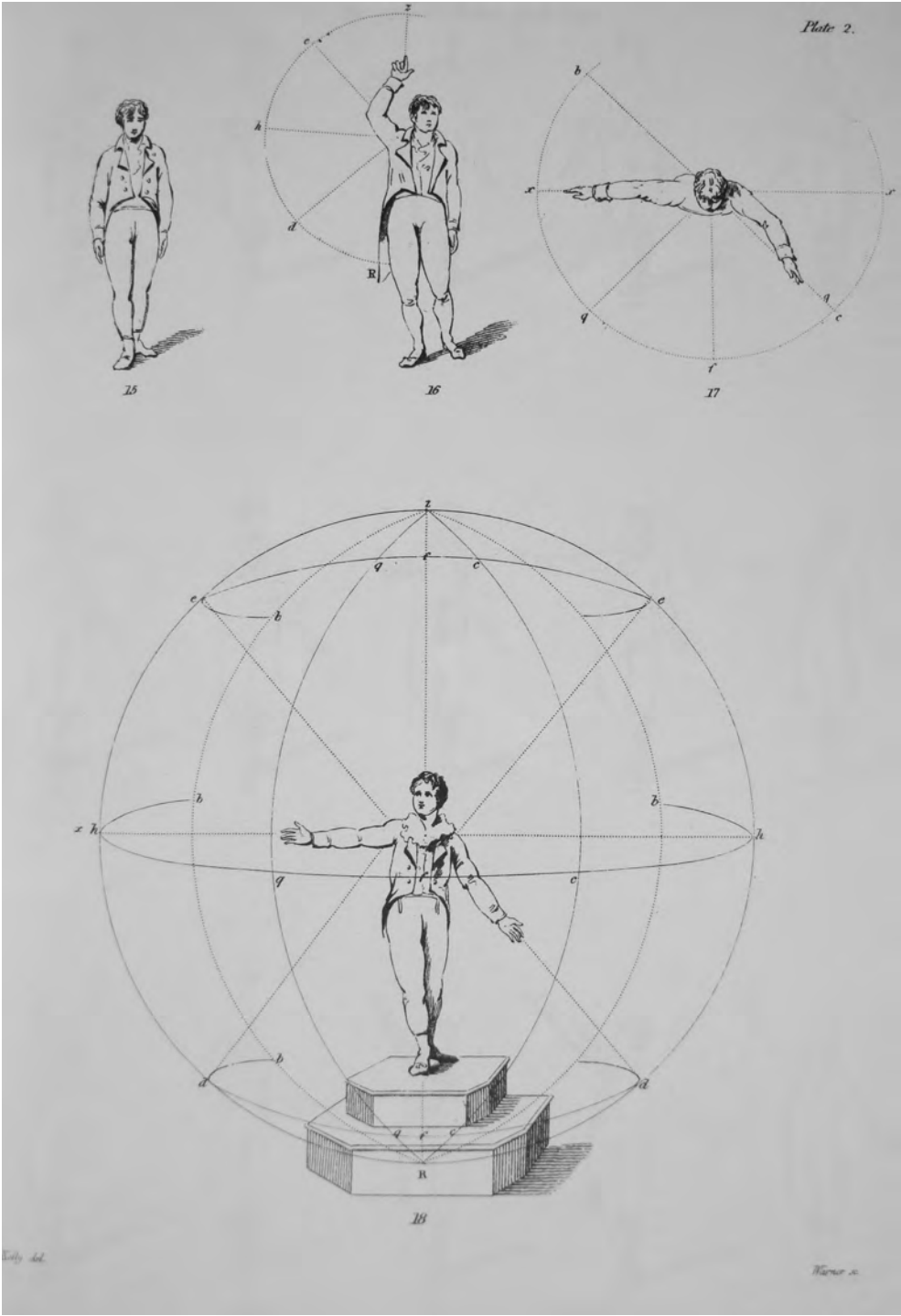


ABBILDUNG 22 Gilbert Austin: *Chironomia or a Treatise on Rhetorical Delivery*, London 1806, Tafel 2, Fig. 15–18

Den Mängeln, die Kataloge von Rollenporträts haben, hat Austin mit der Entwicklung eines eigenhändig ausgearbeiteten Notationssystems entgegenzuarbeiten versucht (Abbildung 22). Die Figurinen werden bei ihm zusätzlich mit einem grafischen Index versehen. Sein Ziel war es, dadurch auch Schrittfolgen und die Bewegungsabläufe der einzelnen Glieder anschaulich zu machen. Vor allem aber sollen die ergänzenden Grapheme eine Vorstellung von dem geben, wie die schwierigen Übergänge von der einen Pose zur nächsten zu gestalten sind: »the connexion and transition of gesture«. In der Praxis durchgesetzt hat sich das System allerdings nie.

Am 26./27. November 2010 führten die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Forschungsprojektes »Sänger als Schauspieler« einen Gestik-Workshop für Studierende der Hochschule der Künste Bern durch. Angesprochen waren Sängerinnen und Sänger sowie Schauspielerinnen und Schauspieler aus den Fachbereichen Musik und Oper/Theater sowie dem Master-Campus-Theater-CH.² Insgesamt sieben Studierende hatten sich auf die Ausschreibung hin gemeldet, mehrheitlich Sänger aus dem der НKB angegliederten Schweizer Opernstudio in Biel.

Ziel des Workshops war es, die im Rahmen des Forschungsprojektes anhand des Quellenstudiums gewonnenen Erkenntnisse auf ihre Praxistauglichkeit zu überprüfen und sie unmittelbar für die Lehre nutzbar zu machen.

Doch was geschieht, wenn moderne Sänger und Schauspieler sich eine mehr als 150 Jahre zurückliegende Gestensprache anzueignen versuchen? Eine Gestik, die mit einem Repertoire – dem französischen – verknüpft ist, das im heutigen Opernbetrieb eine nachgeordnete Rolle spielt. Was reizte die Studierenden, sich auf dieses Experiment einzulassen und welchen Nutzen zogen sie aus diesen Erfahrungen? Wo ließ sich Bekanntes mit Unbekanntem verknüpfen? Wo war mit Missverständnissen zu rechnen?

Beginnen wir mit der Bestandesaufnahme: Der Workshop startete am Freitagmorgen, 26. November 2010, – aus Rücksichtnahme auf die sängerische Disposition erst um 10.30 Uhr – mit einem Theorieblock zur musikwissenschaftlichen, kunsthistorischen und schauspieltheoretischen Einbettung des Themas.³ Der Freitagnachmittag und auch der ganze Samstag waren in erster Linie der praktischen Umsetzung des Gehörten und dem Erkunden der gestischen (Un-)Möglichkeiten gewidmet. Am Ende des Workshops wurden die Erfahrungen der beiden Tage ausführlich reflektiert. Die Veranstaltung fand im Kammermusiksaal der Hochschule der Künste Bern statt, welcher über einen variabel nutzbaren Zuschauerraum sowie eine kleine Bühne verfügt (Abbildung 1).

Trockenübungen für den Praxistest Was geschieht nun also, um auf die eingangs gestellte Frage zurückzukommen, wenn moderne Sänger und Schauspieler sich mit einer

¹ Dieser Text basiert auf dem schriftlichen Protokoll des Workshops von Edith Keller.

² Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird im weiteren Verlauf auf die gleichzeitige Nennung der weiblichen und männlichen Form verzichtet. Es sind immer beide Geschlechter gemeint.

³ Für detaillierte Ausführungen zu den musikwissenschaftlichen und kunsthistorischen Fragestellungen sei auf die Beiträge von Laura Moeckli und Anette Schaffer im vorliegenden Band verwiesen. Einige Gedanken zur Schauspieltheorie werden im Folgenden kurz skizziert.

Gestensprache auseinanderzusetzen haben, die aus der Mottenkiste zu stammen scheint und die den heutigen Gepflogenheiten diametral entgegengesetzt ist? Anstelle der Sichtbarmachung eines Ausdrucks über den inneren Impuls führt die Arbeit mit den historischen Quellen über die äußere Form und ist einerseits als kodifizierte Geste unmittelbar für das Publikum lesbar, entfaltet – so die Hypothese – aber andererseits auch eine Wirkung nach Innen auf die emotionale Befindlichkeit des Darstellers. Ob sich eine solche «umgekehrte» Herangehensweise in der Praxis bewähren würde? – Dies sollte an den beiden Workshop-Tagen ergründet werden.

Rasch wurde deutlich, dass der Gegenstand des Workshops ohne entsprechende historische Verortung nicht nur abstrakt, sondern auch beliebig und somit ohne Relevanz für das künstlerische Schaffen der Studierenden bleiben würde. Zunächst galt es zu verstehen, wie sich gestische Konventionen mit ihrem ausgesprochen ephemeren Charakter ohne filmische und fotografische Zeugnisse überhaupt festhalten und verbreiten ließen.⁴ Dies geschah beispielsweise in Form von Gestiktraktaten und -katalogen: Als eines der frühesten Beispiele einer solchen Quelle (klammert man die antike Theater- und Rhetoriktradition aus)⁵ lässt sich das 1616 erschienene Werk *L'arte de' cenni* des Juristen und Literaten Giovanni Bonifacio bezeichnen.⁶ Im ersten Teil des umfangreichen Bandes beschreibt er minutiös die Vielfalt der mit dem menschlichen Körper abbildbaren Zeichen und Gebärden, im zweiten referiert er über deren konkreten Ver-

- 4 In seiner *Hamburgischen Dramaturgie* spricht Gotthold Ephraim Lessing 1767 über die Vergänglichkeit einer Theateraufführung: »Aber die Kunst des Schauspielers ist in ihren Werken transitorisch. Sein Gutes und Schlimmes rauschet gleich schnell vorbei; und nicht selten ist die heutige Laune des Zuschauers mehr Ursache, als er selbst, warum das eine oder das andere einen lebhaften Eindruck auf jenen gemacht hat.« Gotthold Ephraim Lessing: *Dramaturgische Schriften*, München 1973, Bd. 4, S. 231–234, hier S. 234.
- 5 Aristoteles etwa spricht von der »Mimesis«, der nachahmenden Darstellung einer Handlung, als eine dem Menschen angeborene Neigung und als eine spezifische Leistung der Dichtung. Während er der rhetorischen Kompetenz große Bedeutung beimisst und den Einsatz von Gestik und Mimik eher als Ablenkung einstuft, befürwortet Cicero deren Kultivierung und maßvollen Einsatz und rät dem Redner gar, sich den Schauspieler zum Vorbild zu nehmen. In Quintilianus' Anleitung zur Ausbildung von Rednern, welche Parallelen zur späteren Schauspielausbildung aufweist, finden sich bereits ganz konkrete Vorschläge für den Einsatz bestimmter Gesten. Vgl. Aristoteles: *Poetik*, übers. und erl. von Arbogast Schmitt, Berlin 2011 (Werke in deutscher Übersetzung: Aristoteles, Bd. 5, Ed. 2), Kapitel 1–4; Marcus Tullius Cicero: *De oratore*, lateinisch-deutsch, hg. und übers. von Theodor Nüsslein, Düsseldorf 2007 (Sammlung Tusculum); Marcus Fabius Quintilianus: *Ausbildung des Redners*. Zwölf Bücher, lateinisch-deutsch, hg. und übers. von Helmut Rahn, Darmstadt 2011. Vgl. ebenfalls die Einleitung in *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater*, hg. von Jens Roselt, Berlin 2005, S. 8–71.
- 6 Giovanni Bonifacio: *L'arte de' cenni con la quale formandosi favella visibile, si tratta della muta eloquenza, che non è altro che un facondo silentio [...]*, Vicenza 1616, Faksimileausgabe [Bois-Colombes] 2009.



ABBILDUNG 1 Von der Theorie ... Gestik-Workshop für Studierende der Hochschule der Künste Bern, 26./27. November 2010 (© Stefan Saborowski)

wendungszweck als »universelle« Sprache. Rund dreißig Jahre später, 1644, und mit ähnlichem Ziel veröffentlicht der englische Arzt John Bulwer unter dem Titel *Chirologia, or, the Naturall Language of the Hand* eine der wohl ersten illustrierten Abhandlung zur Gestensprache.⁷ Sowohl Bulwer als auch Bonifacio rekurrieren bei ihren Ausführungen auf die römische Rhetoriktradition beziehungsweise die Autorität »klassischer« Autoren wie Vergil und Ovid, aber auch Dante und Petrarca. In der Tradition eines Cicero oder Quintilianus steht das 1657 postum erschienene *Traité de l'action de l'orateur ou de la prononciation et du geste* des 1585 in Genf geborenen Geistlichen Michel Le Faucheur. Dass diesem Traktat zumindest nachträglich auch eine gewisse Relevanz für das Schauspiel beigemessen wurde, zeigt sich im Untertitel der englischen Übersetzung aus dem Jahr 1727, die sich als nützlich auch »in the Senate or Theatre« anpreist.⁸ Ein Werk, das sich

⁷ John Bulwer: *Chirologia, or, the Naturall Language of the Hand. Composed of the Speaking Motions, and Discourging Gestures thereof. Whereunto is added, Chironomia, or, the Art of Manuall Rhetoricke [...]*, by J. B., Gent. Philochirosophus, London 1644, Faksimileausgabe Whitefish [2003].

⁸ Michel Le Faucheur: *Traité de l'action de l'orateur ou de la prononciation et du geste*, Paris 1657, ins Engl. übers. als *The Art of Speaking in Publick; or, an Essay on the Action for an Orator, As to his Pronunciation and Gesture. Useful in the Senate or Theatre, the Court, the Camp, as well as the Bar and Pulpit. The Second Edition Corrected. With an Introduction relating to the Famous Mr. Henley's present Oratory*, London 1727.

aufbauend auf der Rhetoriktradition nun auch ausdrücklich an den Schauspieler richtete und zusätzlich ein Kapitel über den »Acteur qui chante« enthielt, legte Jean-Léonor Le Gallois, sieur de Grimarest, 1707 mit seinem *Traité du recitatif* vor.⁹

Mit den Ideen zu einer Mimik (1785/86) des deutschen Musikästhetikers, Philosophen und Aufklärers Johann Jakob Engel, einer Publikation, die auch in Frankreich rege rezipiert wurde, und der Abhandlung *Chironomia or a treatise on rhetorical delivery* (1806) von Gilbert Austin befinden wir uns schließlich inmitten des für den Workshop relevanten Zeitraums.¹⁰ Dass insbesondere Engels Ideen zu einer Mimik große internationale Ausstrahlung hatten, lässt sich daran ablesen, dass sie unter dem Titel *Idées sur le geste et l'action théâtrale* bereits 1788/89 in französischer sowie 1790 als *De kunst van nabootzing door gebaarden* in holländischer Übersetzung erschienen und zu Beginn des 19. Jahrhunderts des Weiteren ins Englische und Italienische übersetzt wurden. Auch der Autor selbst blickte in seinen Ausführungen, die er in 44 didaktische Briefe gliederte, über die Sprachgrenzen hinaus, zitierte er doch bereits im ersten Brief aus der Schrift *Le Comédien* (1747) von Pierre Rémond de Sainte-Albine und erwähnte später gleichfalls dessen Widersacher Francesco Riccoboni (*L'Art du théâtre*, 1750).¹¹

Weniger der Schauspiel- als vielmehr der Rhetoriktradition verpflichtet ist Gilbert Austins *Chironomia*. Austin, der vielfach auf Engel Bezug nimmt und auch die eine oder andere Abbildung aus den Ideen zu einer Mimik entlehnt, entwickelte zusätzlich eine Notationsform, mit der sich ganze Bewegungsabläufe in Form von Buchstabenfolgen beschreiben lassen. Da sowohl Engel als auch Austin aufgrund der aussagekräftigen Abbildungen sprachunabhängig einen relativ schnellen Zugang zum historischen Gestenmaterial ermöglichen und die Werke von der historisch informierten Aufführungspraxis rege genutzt werden, entschied sich das Forschungsteam, trotz gewisser

9 Jean-Léonor Le Gallois, sieur de Grimarest: *Traité du recitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation et dans le chant; avec un traité des accents, de la quantité et de la ponctuation*, Paris 1707, Chapitre VIII: »Du chant«, S. 193–232.

10 Johann Jakob Engel: *Ideen zu einer Mimik*, 2 Teile, Berlin 1785/86; Gilbert Austin: *Chironomia or a treatise on rhetorical delivery*, London 1806.

11 Hauptstreitpunkt der beiden Autoren war die Frage, wie der Schauspieler auf der Bühne Emotionen freisetzt. Bei Riccoboni täuscht der »kalte« Darsteller Gefühle gleichsam vor, indem er sie intellektuell reproduziert, bei Sainte-Albines »heissem« Schauspieler entstehen die wahrhaft empfundenen Emotionen im Moment des Zeigens. Ob Engel Sainte-Albine und Riccoboni allerdings im französischen Original gelesen hat, sei dahingestellt. Beide Texte lagen kurz nach dem Erscheinen bereits ganz oder teilweise in einer deutschen Übersetzung von Gotthold Ephraim Lessing vor. Lessing wird von Engel ebenfalls ausführlich, und dies gleich zu Beginn seiner Ideen zu einer Mimik, zitiert. Vgl. Engel: *Ideen zu einer Mimik*, 1. Teil, Erster Brief, S. 3–14 sowie Pierre Rémond de Sainte-Albine: *Le comédien. Ouvrage divisé en deux parties*, Paris 1747 und Francesco Riccoboni: *L'Art du théâtre*, Paris 1750.

Vorbehalte bezüglich des französischen Repertoires im Workshop in erster Linie mit diesen beiden Quellen zu arbeiten.¹² Weiteres Material wurde im Theorieblock vorgestellt (vgl. die folgenden Ausführungen) und zum Selbststudium während des Workshops aufgelegt.

Neben den oftmals international rezipierten Gestiktraktaten und -katalogen existierten noch weitere Quellen, die eine Verbreitung der Bild- und Gestensprache gewährleisteten: In Frankreich waren dies vor allem die »Livrets de mise-en-scène« mit ihren Angaben zu Bühnenbild und Inszenierung, aber auch mit beigelegten Illustrationen wichtiger Szenen.¹³ Ermöglichten diese »Livrets« damals, die Aufführungen an den Pariser Opernhäusern zeitnah und in nahezu identischer Inszenierung in die französische Provinz zu »exportieren«, so vermitteln uns die Szenenanweisungen und etwaigen Abbildungen heute einen Eindruck von den damaligen Inszenierungskonventionen.¹⁴

Eine große Bedeutung für die Tradierung einer bestimmten Gestensprache kam natürlich auch den Akteuren der Opernaufführungen zu: den Sängern, dem Komponisten, dem Librettisten, den »maîtres de ballet«, den »maîtres de chant« und den »maîtres et chefs de la scène«. Zu letzteren zählte etwa Louis-Jacques Solomé, der 1828 als »régisseur général de la mise en scène« für die Uraufführung von Daniel-François-Esprit Aubers Grand opéra *La Muette de Portici* verantwortlich zeichnete. Der »Regisseur«, wie wir ihn heute kennen – dies eine wichtige Erkenntnis für die Workshop-Teilnehmer –, sollte erst um 1900 zur eigentlichen künstlerischen Instanz werden. Sein Tätigkeitsfeld

¹² Nicht alle Teilnehmer des sehr international zusammengesetzten Workshops waren des Französischen mächtig, verfügten jedoch über ausreichende Deutsch- und Englischkenntnisse. Für die Relevanz von Austins Gestiktraktat für die historisch informierte Aufführungspraxis vgl. den Beitrag von Sigrid T'Hooft im vorliegenden Band.

¹³ Die *Indications générales et observations pour la mise en scène* zu Daniel-François-Esprit Aubers Oper *La Muette de Portici* enthielten drei heute leider nicht mehr identifizierbare, da lose beigelegte »Planches des lithographies indiquant trois scènes principales: celle du premier acte, le tableau du marché de Naples, et le triomphe final du quatrième acte«. Vgl. *Indications générales et observations pour la mise en scène de La Muette de Portici, Grande Opéra en cinq actes, Paroles de MM. Scribe et G. Delavigne, Musique de M. Auber, par M. [Louis-Jacques] Solomé, régisseur général de la mise en scène de l'Académie Royale de Musique*, [Paris 1828]. Vgl. dazu den Beitrag von Anette Schaffer im vorliegenden Band.

¹⁴ Vgl. den Beitrag von Laura Moeckli im vorliegenden Band sowie beispielsweise Olivier Bara: *Les livrets de mise en scène, commis-voyageurs de l'opéra-comique en province*, in: *Un siècle de spectacles à Rouen (1776–1876). Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en novembre 2003*, hg. von Florence Naugrette und Patrick Taïeb (Publications numériques du CÉRÉDI, Actes de colloque, Nr. 1, 2009), <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?les-livrets-de-mise-en-scene.html> (20. Juli 2014).

umfasste zuvor eine Vielfalt an Aufgaben, die nicht ausschließlich mit dem Bühnengeschehen im Zusammenhang standen.¹⁵

Auch die Beschäftigung mit den Ausbildungswegen der Sänger und Schauspieler in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gibt uns heute Hinweise auf die historischen Darstellungskonventionen und schuf im Zusammenhang mit dem Workshop gleichzeitig einen unmittelbaren Bezug zur Erfahrungswelt der Studierenden. In Frankreich existierte über lange Jahre keine scharfe Trennung zwischen der Ausbildung von Schauspielern und Sängern. 1784, kurz vor der Revolution, wurde auf obrigkeitlichen Beschluss in Paris die *École royale de chant et de déclamation* ins Leben gerufen. Diese hatte jedoch nur für kurze Zeit Bestand, wurde sie doch bereits 1790 wegen Sparmaßnahmen wieder geschlossen. Mit der Gründung des *Conservatoire de Musique* 1795, welchem 1806 aufgrund eines Dekrets von Napoléon eine *École de déclamation* angegliedert wurde, stabilisierte sich die Situation und die Ausbildung der Sänger und Schauspieler sollte bis 1946, als die Trennung in zwei unabhängige Schulen, das *Conservatoire national de musique* und das *Conservatoire national d'art dramatique*, erfolgte, unter einem Dach stattfinden.

Das musikalische und darstellerische Handwerk konnte neben der Ausbildung am *Conservatoire* auch auf der Basis überlieferter Traditionen innerhalb von Sänger-, Musiker- und Schauspielerfamilien sowie Theatertruppen erlernt werden. Diese Formen der Ausbildung sind heute jedoch schwer zu erschließen und können oftmals nur mehr ansatzweise über etwaige Biografien der jeweiligen Lehrer oder Schüler nachgezeichnet werden.¹⁶

Eine strikte Trennung in der Ausbildung zwischen Schauspielern und Sängern existierte in Frankreich, wie bereits die institutionelle Verknüpfung der Studiengänge bis 1946 impliziert, nicht. Sowohl die einen als auch die anderen wurden in den Bereichen Deklamation, Gestik, Gesang und Tanz unterrichtet, was für die Sänger – mit Blick auf die Bedeutung des Tanzes in der französischen Oper oder aber die gesprochenen Passagen in der *Opéra comique* – durchaus sinnfällig ist. Dass die Grenzen zwischen den beiden Ausbildungswegen damals viel durchlässiger waren, als es auf den ersten Blick den Anschein macht, war eine wichtige Erkenntnis für die Workshop-Teilnehmer.

¹⁵ Vgl. dazu Arne Langer: *Der Regisseur und die Aufzeichnungspraxis der Opernregie im 19. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. u. a. 1997 (Perspektiven der Opernforschung, Bd. 4).

¹⁶ Zum Beispiel L[ouis] Quicherat: *Adolphe Nourrit. Sa vie, son talent, son caractère, sa correspondance*, Paris 1867, 3 Bände, und La Mara [pseud. von Marie Lipsius]: *Pauline Viardot-Garcia*, in: *Sammlung musikalischer Vorträge. Vierte Reihe*, hg. von Paul Graf Waldersee, Leipzig 1882, S. 259–278. Für eine detailliertere Beschreibung der Ausbildungswege unter Bezugnahme auf konkrete Sängerbiografien vgl. den Beitrag von Laura Moeckli im vorliegenden Band.

Sprung ins kalte Wasser Nach der ersten theoretischen Auseinandersetzung mit den historischen Gesten wagten sich die Studierenden an deren Erprobung in der Praxis. Mit einigen Aufwärmübungen wurden zunächst Wahrnehmung und Körpergefühl für die nachfolgenden Übungen geschärft: Die Workshop-Teilnehmer bewegten sich im Raum und veränderten Tempo und Richtung beim Gehen auf der Basis vorgängig vereinbarter Kommandos. Eine weitere Spielart der Übung war das abrupte Innehalten (»Freeze«) zu einem beliebigen Zeitpunkt. Aus diesen zufällig entstandenen Posen heraus entwickelten die Studierenden eine für sie stimmige Situation (Wo befinde ich mich? Weshalb? Was ist gesche-



ABBILDUNG 2 ... zur Praxis: Die »Bildhauerin« formt ihre »Statue«. (© Stefan Saborowski)

hen und wie?). Eine ähnliche Versuchsanordnung bildete die Übung »Bildhauer und Statue«, bei welcher der Bildhauer (Teilnehmer 1) am lebenden Objekt (Teilnehmer 2) eine Statue entwarf, indem er dessen Körper in die von ihm gewünschte Position brachte (Abbildung 2). Solcherart fremdbestimmt fühlte sich die Statue in diese Körperstellung ein und schuf eine passende Situation. Ziel dieser Übungen war die Sensibilisierung für eine in der Ausbildung von Schauspielern und Sängern heute eher ungebräuchliche Herangehensweise: jene von der äußeren Form zur inneren Wirkung.

Als erste eigentliche Aufgabe im Zusammenhang mit den historischen Gesten mussten die Studierenden einige Zeilen aus dem Schauspiel *Das Glas Wasser oder Ursachen und Wirkungen* (1840) von Eugène Scribe vortragen;¹⁷ ohne Gestik, lediglich mit der Verlagerung des Körpergewichts zwischen Spiel- und Standbein – wie Austin den Bewegungsspielraum für den Redner im elften Kapitel seiner *Chironomia* beschreibt (Abbildung 3). Später wurde dieses »Grundmuster« um die vorgegebene Darstellung von Stolz (Oberkörper zurückgeworfen) beziehungsweise Herablassung/Mitleid (vorwärts geneigt) ergänzt. In einem nächsten Schritt kamen weitere Aktionen hinzu: Mut und Trotz (fester Stand), Furcht und Schwäche (gebogene Knie), Zerstreuung/Unruhe (häufiger Wechsel

¹⁷ Eugène Scribe: *Le verre d'eau ou Les effets et les causes. Comédie en cinq actes et en prose*, [Paris 1840].



ABBILDUNG 3 Spiel- und Standbein nach Gilbert Austin: *Chironomia or a treatise on rhetorical delivery*, London 1806, Tafel 1, Figur 5 (links © Stefan Saborowski; rechts © Cliché Bibliothèque Nationale BNF, Paris)

der Position), Abscheu oder Furcht (zurückweichen), Zorn und Wut (mit dem Fuß aufstampfen).

Zur Bewegung des Rumpfes gesellten sich schließlich Arme und Hände, später auch Kopf und Augen. Dargestellt mit niederhängendem Kopf wurde so beispielsweise Scham oder Gram, mit abgewendetem Widerwillen oder Entsetzen. Erhobene Augen signalisierten ein Gebet, ins Leere starrende Augen Gedankenlosigkeit.

Fazit der Übungssequenz: Es zeigte sich, dass jede kleinste Bewegung des Darstellers vom Publikum registriert wird und eine Reaktion hervorruft. Obwohl die Körperhaltung im Voraus von außen (und im vorliegenden »Experiment« ohne Sinnzusammenhang) vorgegeben wurde, entfaltete sie eine Wirkung, die trotz der Verwendung von kodifiziertem, historischem Gestenmaterial unmittelbar verständlich war. Durch die Arbeit mit einer begrenzten Anzahl vorgegebener Gesten wurde deutlich, wie viele überflüssige, bewusst oder unbewusst eingesetzte Bewegungen insbesondere Sänger oftmals ausführen – sowohl beim Proben als auch auf der Bühne – und dass eine von außen aufgezwungene »Ökonomisierung« der Gesten nicht zwingend deren Wirkung einschränkt oder abschwächt.

In einer zweiten Phase des Workshops gestalteten die Studierenden ein von ihnen vorbereitetes (Gesangs-)Stück – nach Möglichkeit aus dem französischen Repertoire der

ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – mit Gesten aus Austins *Chironomia* und Engels Ideen zu einer Mimik aus (Abbildung 4). Vorgetragen wurden unter anderem die Beschwörung »Nonnes qui reposez!« des Bertram aus Giacomo Meyerbeers *Grand opéra Robert le diable* (UA 1831); »Nobles seigneurs, salut!«, die Cavatine des Pagen Urbain aus der *Grand opéra Les Huguenots* (UA 1836); die Couplets der Prascovia (»Sur son bras m'appuyant«) aus dem 3. Akt der *Opéra comique L'Étoile du nord* (UA 1854), beide ebenfalls von Meyerbeer; sowie die Arie »Suis-je gentille ainsi?« der Manon aus Jules Massenets gleichnamiger *Opéra comique* (UA 1884). Die Studierenden platzierten sich dabei auf der kleinen Bühne des Saales, die Zuschauer mit etwas Distanz im Publikumsbereich. Das Experiment wurde vom Korrepetitor Patrizio Mazzola musikalisch begleitet und von Stefan Saborowski szenisch angeleitet.



ABBILDUNG 4 Vorbereitung einer Arie mit Gesten aus Engels Ideen zu einer Mimik und Austins *Chironomia* (© Stefan Saborowski)

Fazit der Übungssequenz: Das Dargestellte veränderte sich je nachdem, ob eine Geste einer bestimmten Aussage vor- oder nachgestellt wurde. Die Gestik musste bewusst und klar gesetzt werden und stets dem Publikum zugewandt sein. Es machte einen Unterschied, ob die Bewegungen fließend ineinander übergingen oder relativ klar voneinander getrennt, gezielt eingesetzt wurden. Die sparsame Verwendung der Gesten, wie sie auch aus Sicht der Musikwissenschaft historisch plausibel erscheint,¹⁸ erwies sich für die heutigen Sehgewohnheiten eindeutig als effektvoller als die fließende Variante und erlangte eine ikonografische Qualität: Die großangelegten Gesten aus Austins und Engels Vorlage funktionierten besser als die herkömmlichen, weniger musikalisch als vielmehr »psychologisch« motivierten Sängergesten, welche oftmals zu klein und disparat zur Musik ausgeführt werden, um eine entsprechende Wirkung zu entfalten.

Im zweiten Teil der Übung wurde die Reihenfolge der von den Darstellern zu verwendenden Gesten – das Repertoire blieb dasselbe – vom Publikum durch Zurufen vorge-

¹⁸ Vgl. die Ausführungen von Laura Moeckli im vorliegenden Band.

geben. Die Vortragenden entschieden innerhalb eines bestimmten Zeitraumes selber, wann sie die (zugerufene) Geste einsetzen wollten.

Fazit der Übungssequenz: Die Schwierigkeit bestand darin, sich vom zuvor eingeübten Gesten-Ab-
lauf wieder zu lösen. Wenn die Gesten den gesungenen Text zu offensichtlich doppelten, konnten sie
auch übertrieben wirken: Eine gegenläufige Geste erwies sich oftmals als interessanter, da sie eine
gewisse Spannung erzeugte und einen Subtext implizierte, der dem Vortrag eine neue Bedeutungs-
ebene beimaß. Wurden Gesten (aufgrund von Sprachbarrieren) nicht zugerufen, sondern vorgezeigt,
ergab sich ein imitierender Effekt: Die Sänger waren nicht mehr in die »Produktion« der Gesten
eingebunden, sondern ahmten das Gezeigte nur mechanisch nach.

In einer abschließenden Diskussionsrunde waren die Studierenden aufgefordert, die
Erfahrungen, welche sie im Rahmen des Workshops gemacht hatten, zu reflektieren und
ein persönliches Fazit zu ziehen. Der Workshop war als spielerische erste Begegnung
mit einem fremdartigen Gegenstand, der Gestensprache einer weit zurückliegenden Zeit,
geplant und konnte in seiner Anlage keine absolute historische Korrektheit beanspru-
chen. Vielmehr ging es darum, die Neugierde für die Auseinandersetzung mit Frage-
stellungen der historisch informierten Aufführungspraxis zu wecken und Berührungs-
ängste abzubauen sowie – insbesondere für die Mitarbeiter des Forschungsprojektes –
Aufschluss über Möglichkeiten und Grenzen der praktischen Verwendung der unter-
suchten Gesten zu erhalten.

Wie sich herausstellte, hatten sich die meisten Studierenden ohne konkrete Erwar-
tungen und inhaltliche Vorstellungen für den Kurs angemeldet, empfanden das Work-
shop-»Experiment« rückblickend aber durchaus als gelungen. Von großer Bedeutung
war die Erkenntnis, dass jede noch so kleine Bewegung vom Publikum, wenn auch zum
Teil nur unbewusst, registriert wird und ein Darsteller sein gestisches Material folglich
sehr bewusst und differenziert einsetzen muss. Es war außerdem spannend zu beobach-
ten, wie die von außen vorgegebenen Gesten ihre Wirkung in unterschiedlichem Kontext
und unterschiedlicher Verknüpfung entfalteten und dass sie – obwohl über zweihundert
Jahre alt – in aller Regel intuitiv verständlich waren.

Die historische Gestik scheint von der modernen Darstellungspraxis auf den ersten
Blick weit entfernt zu sein, doch wird auch heute noch mit (zum Teil sogar identischen,
wenn auch kleineren) standardisierten Gesten gearbeitet.

Eine interessante und lehrreiche Erfahrung war für die Studierenden des Weiteren,
dass im Umgang mit den historischen Gesten Gefühle für einmal nicht durch das Sicht-
barmachen eines inneren Impulses, sondern über die äußere Form ausgedrückt wurden
und so eine Wirkung auf die emotionale Befindlichkeit der Darstellenden entfalteten.

Die zu Beginn gestellte Frage nach der Praxistauglichkeit dieser »umgekehrten«
Herangehensweise (über die Geste zur Emotion) lässt sich also mit »Ja« beantworten.

Obwohl die Auseinandersetzung mit historischen Gesten in erster Linie auf die Oper abzielte, stellte sich im Verlauf des Workshops heraus, dass es für Sänger gerade auch bei konzertanten Auftritten eine Erleichterung sein kann, eine Auswahl an vorgeprägten Gesten abrufbar zu haben, die bewusst eingesetzt eine viel größere Wirkung entfaltet als das häufig zu beobachtende »Taktschlagen« oder das unbewusste Imitieren melodischer Phrasen mit den Händen.

Insgesamt empfanden sowohl die Studierenden als auch die Projektmitarbeiter den zweitägigen Workshop als zu kurz. So war es beispielsweise nicht möglich, neben Arien auch Duette oder Ensembles einzustudieren und zu sehen, wie die historischen Gesten bei der Interaktion von mehreren Darstellern funktionieren. Da die französischen Opern der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, insbesondere die Grands opéras, im deutschen Sprachraum nicht zum sängerischen Standardrepertoire gehören, wäre grundsätzlich auch mehr Zeit für die eigentlich Vorbereitung und Ausarbeitung der Stücke notwendig gewesen.

Rück- und Ausblick Heute existiert – ähnlich wie beim Unterricht am Pariser Conservatoire in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – die Tendenz, die Ausbildung der Sänger und Schauspieler wieder stärker zu verknüpfen. An der Hochschule der Künste Bern beispielsweise ist das Schweizer Opernstudio, das auch mit den anderen Musikhochschulen der Schweiz in enger Verbindung steht, Teil des 2007 entstandenen Fachbereichs Oper/Theater. Das Opernstudio, welches ein Kompetenzzentrum für die Ausbildung im Bereich Musiktheater darstellt, hat unter anderem zum Ziel, das Bewusstsein für die zentrale Bedeutung der szenischen Fähigkeiten als Bestandteil der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Gattung Oper zu schärfen.

Abgesehen von zeitgenössischen Kompositionen, die die Stimme häufig als Mittel reiner Tonerzeugung einsetzen, geht es in der Vokalmusik in der Regel um die Vertonung eines Textes, also um die Kombination musikalischer und textlicher Elemente, wobei – je nach Anlage – der eine oder andere Aspekt an Bedeutung gewinnt.

Die Vertonung von Text löst, wenn sie sich zu Sinneinheiten zusammenfügt, in der Regel innere Bilder aus, die wiederum Emotionen freisetzen, welche auf die Körperhaltung einwirken beziehungsweise sich auswirken. In der Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Gegenstand geht es darum, sich diese Bilder zu vergegenwärtigen, um sie als bearbeitbares Rohmaterial für den körperlichen Ausdruck zur Verfügung zu haben. Dabei steht nicht das Spielen, das Darstellen oder das Zeigen im Zentrum, sondern die Arbeit an der individuellen Imagination. Im besten Fall entsteht eine Durchlässigkeit zwischen den verschiedenen Ebenen, die – ohne den Einsatz von persönlichem Gestaltungswillen – eine ganzheitliche innere Verknüpfung erkennbar werden lässt.

Ein gänzlich anderer Vorgang hingegen ist die Erfahrung der Wirkung von außen nach innen: Obwohl auch hier die beschriebenen Etappen durchschritten werden, ist es nicht die künstlerische Persönlichkeit, welche die Emotionen gestaltet, die vom Publikum »gelesen« werden. Nicht aus einer in Textform niedergeschriebenen dramatischen Situation, sondern aus einem zufälligen oder aber von außen vorgegebenen physischen Zustand wird ein inneres Bild kreiert, welches sich quasi in Umkehrung des beschriebenen Weges auf die Sprachgestaltung und den musikalischen Gestus auswirkt und das Körpergedächtnis – ein unverzichtbarer Bestandteil einer jeglichen darstellerischen Arbeit – auf ganz andere Weise schult. Wird diese Arbeit zu einem Gegenüber, einem Partner oder einem Publikum, in Beziehung gesetzt, bietet sich die Möglichkeit, ihre Wechselwirkung zu erfahren.

Der Workshop, konkret das Kennenlernen historischer Gestiktraktate und -kataloge sowie die kreative Auseinandersetzung damit, erwies sich für die Sänger – unabhängig von ihrem gewählten Studienschwerpunkt (Lied/Oratorium, Oper, zeitgenössische Musik) – und die Schauspieler als fruchtbares Experimentierfeld. Einerseits bot sich eine Möglichkeit zur Erweiterung des schauspielerischen Vokabulars, andererseits erwies sich die Auseinandersetzung mit Gesten, die von außen vorgegeben oder sogar »aufgezwungen« werden, als wertvolle Anregung zur Reflexion über gestische Konvention und Selbstverständnis.

Kann die Auseinandersetzung mit historischen Gestenkatalogen der modernen Aufführungs- und Darstellungspraxis also unbestritten wertvolle Impulse vermitteln, so wirft sie zugleich zahlreiche Fragen auf: Welche Wirkung entfaltet eine Opernaufführung, deren Sänger ausschließlich auf der Grundlage historischer Gestik agieren? Welche Anforderungen stellt sie an das Können und nicht zuletzt an die Ausbildung der Darsteller? Und welche Ansprüche stellt sie an das Publikum? – Erfahrungswerte sind bislang fast ausschließlich im Bereich der frühen Oper gesammelt worden und fehlen für das vermeintlich »nahe« 19. Jahrhundert.¹⁹

Über die Anbindung der Ausbildung an die Forschung, wie sie an der Hochschule der Künste Bern gefördert wird, öffnet sich ein weites Feld: Vorurteile und Berührungssängste zwischen »Praktikern« und »Theoretikern« können ausgeräumt und die wissenschaftlichen Erkenntnisse zur historisch informierten Aufführungspraxis am lebenden »Objekt« studiert werden. In einer Zeit, in welcher es im Bereich Musiktheater nicht mehr genügt, »nur« gut zu singen, ist es um so wichtiger, dass den angehenden Opernsängern ein Instrumentarium an die Hand gegeben wird, welches sie befähigt, ihre Arbeit im historischen Kontext zu verorten und kritisch zu hinterfragen. Somit stellt die Verknüpfung von Forschung und Lehre eine zusätzliche Qualität in der Ausbildung dar

19 Vgl. dazu den Beitrag von Sigrid T'Hooft im vorliegenden Band.

und die Möglichkeit, Forschungsergebnisse in den Unterricht einfließen zu lassen, ist ausgesprochen positiv zu bewerten. Umgekehrt profitieren auch die Forschenden von der Erfahrung der Künstler, werden sie doch mit Fragen der Praxistauglichkeit konfrontiert, die sich in der theoretischen Auseinandersetzung mit einem Untersuchungsgegenstand in der Regel so nicht stellen.

Céline Frigau Manning

Staging and Acting Without a Director.

Expressive Gestures at the Paris Théâtre Royal Italien

Although the role of stage director did not exist in the first half of the nineteenth century,¹ spectators often expressed their desire to have one person responsible for operatic staging, »like a captain sailing a ship«.² There was nobody to do so at the Théâtre royal Italien (1815–1848). But as illustrated by spectators' accounts, many of the Théâtre's singers, such as Manuel García, Giuditta Pasta or Maria Malibran, were well-known for their acting. This did not mean however that, having no stage director, they could act as they pleased: their performative freedom must be considered within the limits of the audience's expectations, the administration's demands, and the figurative codes of the time.

This said, how can we hope to understand such spectators' expectations when audiences at the time considered these criteria to be so obvious, usual and implicit, that they needed neither explanation nor justification? As Théophile Gautier states:

»L'œuvre du chanteur ou de la danseuse s'évanouit tout entière avec eux, et il faut, pour en retrouver l'impression vivante, aller feuilleter les mémoires et les feuillets du temps, et encore vous ne trouvez là que des descriptions incomplètement indiquées, comme on les fait lorsqu'on parle de ces choses que tout le monde connaît.«³

- 1 It did not exist at this time in its modern meaning. The role emerged as an artistic process in the second half of the nineteenth century and developed with the concept of interpretation of the whole musical drama, under the banner of a critical and creative relationship. See Gaston Baty: *Le metteur en scène* [1944], new edition with an introduction by Béatrice Picon-Vallin, postface by Gaston Lieber, Arles 2004 (*Mettre en scène*). Gaston Baty was one of the first critics to have defined staging in its modern meaning. In Italy, the practice began later than in France, and the terms of »regista« (»stage director«) and »regia« (»stage directing«) appeared only in 1932; cf. Gerardo Guccini: *Direzione scenica e regia*, in: *Storia dell'opera italiana*, ed. by Lorenzo Bianconi and Giorgio Pestelli, Torino 1988 (*Biblioteca di cultura musicale*), vol. 5, p. 123–174.
- 2 »A dirigere gli spettacoli convien porre un solo personaggio, come un solo pilota a regolare una nave«. Carlo Ritorni: *Consigli sull'arte di dirigere gli spettacoli* [1825], in: Daniele Seragnoli: *L'industria del teatro. Carlo Ritorni e lo spettacolo a Reggio Emilia nell'Ottocento*, Bologna 1987 (*Proscenio*), p. 339–382, see p. 340.
- 3 »[...] the art of the singer or dancer vanishes entirely with them, and, in order to find once more the living impression, we must search through the mémoires and magazines of the time, and still we find there only incomplete descriptions, as when we describe things that everybody already knows« (All translations are my own unless otherwise indicated.) Théophile Gautier: *Les beautés de l'Opéra. Souvenirs de théâtre d'art et de critique*, in: *Les beautés de l'Opéra, ou Chefs-d'œuvre lyriques illustrés par les premiers artistes de Paris et de London, avec un texte explicatif rédigé par Théophile Gautier, Jules Janin et Philarète Chasles*, ed. by J[ean]-B[aptiste] Giraldon, Paris 1845, Paris 1904, p. 69–70, see p. 70.

How may we rely then on spectators' impressions – or on their fleeting memories – to capture stage practices which, to paraphrase Pierre Bourdieu, may be collectively orchestrated without resulting from the organising action of a conductor? How are we then to fix such dynamic scenic practices which, though regulated (or at least regularly recurring), were never the product of a manual of fixed rules?⁴

In order to examine these questions, I will first identify the various individuals who took part in the staging of the productions of the Paris Italian Opera House in the first half of the nineteenth century. I will then attempt to resituate the artists' scenic practices in the light of the crucial notion of »expressive gesture« and the reception criteria of the audiences. More generally, I will analyse, by way of several examples, the processes of creation, production and reception at work in the *Théâtre Italien*, by comparing different sources such as administrative archives, iconography, spectators' accounts, manuals and critical writings.⁵

Staging Without a Stage Director If the *Théâtre Italien* had no stage director, who then were the various individuals who took part in the »staging« of the productions and coordinated the actors' positions on stage, their gestures and scenic interactions? The theatre's administrative archives are particularly useful in helping us to understand this apparent enigma.

As in other theatres, the staff librettist not only wrote libretti and arranged them for new productions, but was given responsibility for the staging: »en ma qualité d'auteur, [je suis] chargé de l'arrangement et mise en scène de tous les ouvrages«, wrote Luigi Balocchi, author of Rossini's *Il Viaggio a Reims*, *Moïse et Pharaon* and *Le Siège de Corinthe*.⁶ This is what Luigi Balocchi's 1818 contract,⁷ and the decree of the same year, prove: »Il est tenu d'assister à toutes les répétitions qui se feront au théâtre, de surveiller le règle-

4 Pierre Bourdieu: Structures, habitus, pratiques, in: *Le sens pratique*, Paris 1980, p. 87–109, see p. 88–89. Though acting manuals are precious documents, they must be used with care. Do they indeed reflect the gestures of the time? Do they record past, and supposedly lost, practices? Or do they rather make propositions for the future, according to the ideals of their authors?

5 My extended study on these questions is forthcoming in 2014 from Éditions Honoré Champion, Paris, in the series »Romantisme et Modernités«, under the title *Chanteurs en scène. L'œil du spectateur au Théâtre-Italien (1815–1848)*.

6 AN AJ 13-112, letter from Balocchi to Delaferté, 1821.

7 AN AJ 13-109, contract of the 14th of November 1818, quoted by Janet Lynn Johnson: *The Theatre italien and opera and theatrical life in the Restoration*. Paris: 1818–1827, 1988, PhD in Musicology supervised by Philip Gossett, University of Chicago, Faculty of the division of the Humanities, 1988, p. 421.

ment des actions, et d'indiquer toutes les intentions scéniques et dramatiques». ⁸ The reports also show that the librettist, along with the members of the administration and the official composer, decided on the distribution of roles.

In his capacity as »composer and head of staging and artists«, Ferdinando Paër took care of musical arrangements, but this was not his only responsibility, as the same 1818 decree demonstrates:

»Comme chef des artistes du Théâtre royal Italien, il est chargé de surveiller toutes les répétitions, la mise en scène et l'exécution théâtrale. Il assiste aux trois premières représentations de tout ouvrage nouveau ou remis [...]. Ses ordres sont immédiatement exécutoires pour tous les artistes du chant et de l'orchestre de ce dernier Théâtre.«⁹

His role was thus less artistic than logistical and disciplinary. But Paër did not entirely honour his commitments, and the administration issued several warnings concerning his failure to attend rehearsals. ¹⁰

As for his successor, Rossini did not hesitate to delegate questions of staging or eschew them altogether, even when they concerned his own operas. In 1825, he asked the composer Michele Carafa to take care of the staging of *Semiramide*, and even gave him his authors' rights:

»Mon cher Carafa. Puisqu'on se propose de mettre en scène mon opéra *Sémiramide*, et que je ne m'occupe, tu le sais, de rien de ce genre, je te prie de t'en charger en te donnant la latitude la plus complète pour tous les arrangements que tu jugeras convenable de faire. Comme ce travail sera ton œuvre, il sera aussi ta propriété, et tous les droits d'auteur, soit au théâtre, soit au dehors, t'appartiendront.«¹¹

When Rossini speaks of staging here, he is thinking of the production's musical arrangements rather than its visual aspects. If the composer was so little interested in his own opera's musical arrangements, we may imagine how little he was involved in its visual staging.

In contrast to Rossini's apparent disinterest, other composers such as Donizetti or Verdi later proved exceptionally implicated in the staging of their operas. For the creation of *Roberto Devereux* in 1838, for example, the journal *La France musicale* noted the following:

⁸ AN AJ 13-109, decree of the 14th of November 1818.

⁹ Ibid.

¹⁰ BnF, BmO, AD 44, letter from the direction to Paër, 20th of July 1824, p. 27.

¹¹ »My dear Carafa. Since they have accepted to stage my opera *Semiramide*, and that I, as you know, do not take care of such things, I pray you take charge of it, and give you the fullest latitude for all arrangements you deem fit. Moreover, as this labour will result in your own work of art, the latter will also be your property, and all copyright, either in the theatre or outside of it, will belong to you.« Letter quoted by Antonio Zanolini: *Biografia di Gioacchino Rossini*, Bologna 1875, p. 186.

»Roberto Devereux est le premier ouvrage que nous devons à la nouvelle administration du Théâtre Italien; elle a fait venir le maestro Donizetti, qui a présidé lui-même aux répétitions et à la mise en scène de son opéra.«¹²

A document written in the composer's hand, conserved at the Bergamo Museo Donizettiano, attests to the fact that, for *Don Pasquale* in 1843, Donizetti even designed the actors' costumes with great care.¹³ We see then that the composer's involvement in staging depended more on his personal interest and preference than on his administrative situation.

The 1818 decree also specifies that the composer must report to the stage manager. In another decree three years later, the stage manager's responsibilities are described in more detail:

»Le directeur de la scène est chargé de l'exécution du répertoire arrêté par l'administrateur. Il a pour cet objet, autorité sur tous les sujets du chant, de la danse, de l'orchestre, et employés du Théâtre.
[...] Il surveille les représentations et répétitions [...].
Toutes les feuilles de présence dûment signées, doivent lui être remises exactement.«¹⁴

Such roll-call sheets allowed the stage manager to determine fines for absent artists. As specified in the decree, he also dealt with all requests for costumes or decorations. The 1825 decree increased his powers even more.¹⁵ The stage manager was thus clearly not the precursor of the stage director: his role was above all disciplinary.

He had beneath him the masters of singing and staging. These individuals were even more active in the field than the stage manager, as shown by an undated decree of the *Académie royale de Musique*, which shared its administration with the *Théâtre Italien* from 1818 to 1827:

»Les chefs du chant et de la scène se trouveront chaque jour, depuis dix heures du matin jusqu'à trois heures après-midi, au lieu des répétitions, pour y faire répéter les rôles. Ils assisteront aux représentations et répétitions, et se tiendront dans les coulisses pour placer et diriger les chœurs [...]. Ils

12 »Roberto Devereux is the first work to come out of the Théâtre Italien's new administration, who called upon the maestro Donizetti to oversee the rehearsals and staging«. *La France musicale*, 30th of December 1838, p. 416.

13 IV 4° B 2, facsimile, quoted by Luca Zoppelli: *En vieux Lion moderne*, in: *Don Pasquale*, ed. by Livio Aragona and Federico Fornoni, Bergamo 2010, p. 59–70, see p. 64.

14 »The stage manager is responsible for the performance of the repertoire chosen by the administrator. To do this, he has authority over all artists involved in singing, dance, orchestra and employees. [...] He oversees the performances and rehearsals [...]. All roll-call sheets, duly signed, must be handed in to him without fail.« AN AJ 13-109, decree of the 13th of January 1821.

15 AN AJ 13-109, decree of the 14th of March 1825.

veilleront également aux entrées et sorties des acteurs, et généralement à tous les mouvements de la scène.»¹⁶

According to the same decree, the masters of singing and staging had power over all the actors, who could not change the order of their place on stage, under threat of a fine. They also checked that the costume indicated by the costume-maker was observed.

The singing master of the *Théâtre Italien* also played a pedagogical role. According to the 1821 regulations, the singing master took care of movement on the stage and theatrical execution, and gave advice to the doubles and beginners for singing as well as for acting.¹⁷ To help him, he had an assistant under his command.¹⁸ He submitted his reports to the administration, like the 1827 report where he scrutinised all the artists, and remarked of Laure Cinti:

»La nommer c'est en faire l'éloge. Comme chanteuse elle ne peut aller au-delà; c'est la perfection même. Il est à désirer qu'elle s'occupe des études qui lui restent à faire, comme comédienne.»¹⁹

Like Laure Cinti, many singers, if they had not arrived direct from Italy, were taught in the classes of the *Conservatoire national supérieur de musique* which was renamed *École royale de chant et de déclamation* during the time of the Restoration and was directly affiliated to the administration of the *Académie royale de Musique* and the *Théâtre Italien*. Each student received a stipend so that, once their studies were finished, they may be employed by one or the other of these theatres. This school offered many courses in singing and declamation, but despite the development of the institution, the common tendency at this time was to doubt the virtues of all acting training, subscribing rather to the belief that there was no better school than the stage itself.²⁰

As illustrated by extracts from the administration's correspondence, another important figure in the theatre's hierarchy was also given responsibility for a production's scenic aspects. On the 4th of August 1825, Vicomte de La Rochefoucauld wrote the following note to an unknown recipient:

16 »The masters of singing and staging must meet each day at the rehearsal space, from ten in the morning until three in the afternoon, in order to rehearse the roles. They will attend performances and rehearsals, and will be present backstage in order to place and direct the choirs [...]. They will oversee the entrances and exits of the actors, and more generally take care of all movement on the stage.« AN AJ 13-109, decree of the *Académie royale de Musique*, undated.

17 AN O 3-1737, decree of the 5th of May 1821, chapter II, art. 37.

18 AN AJ 13-109, decree of the 4th of December 1822.

19 »To pronounce her name is to praise her. As a singer she could not be better; she is perfection itself. It is desirable though that she does some necessary study regarding her acting.« AN AJ 13-145, [11], report from the singing masters, for the budget of 1827.

20 See for example AN AJ 13-112, letter by Delaferté to Viotti, 2nd of October 1821.

»Il est important de ne rien négliger pour la mise en scène d'un ouvrage annoncé depuis si longtemps et si impatiemment attendu [Il Crociato in Egitto]. Je vous autorise à permettre à M. Milon d'aller à Louvois donner des leçons de pantomime aux artistes chargés des divers rôles de la pièce.«²¹

Louis Milon was the ballet master of the *Académie royale*, responsible for the choreography of the ballets and entertainment pieces performed at the *Théâtre Italien*. It seems he was reluctant to accept the Vicomte's proposition, as precisely a month later, Duplantys, the administrator of the *Théâtre Italien*, stated the following: »M. Milon se chargera décemment de la mise en scène de *Il Crociato* (en ce qui concerne la pantomime et la danse)«. ²² It is significant that Duplantys feels the need to inform three other key people responsible for staging: Meyerbeer, the composer of the work, Rossini, the chief composer of the *Théâtre*, and the manager Carlo Severini. ²³

Different figures of the *Théâtre Italien* thus actively contributed to staging practices. Administrative archives allow us to understand their actions not in terms of artistic processes, but rather in terms of logistics and disciplinary organisation. The entire artistic aspect of staging did not depend on these individuals. This said, journalists' opinions sometimes held sway and were able to alter and influence a work's visual aesthetics. In 1824, for the premiere of *La Donna del lago*, Rossini had a band come out onto the stage. This innovation was unanimously disapproved of, both for the band's false notes as for the scenic chaos such an eruption apparently caused:

»Cela n'est pas heureux, soit parce que les papiers attachés aux instruments de ces Écossais prouvent que ce n'est ni de mémoire, ni d'inspiration qu'ils jouent leurs airs nationaux, soit parce qu'ils ne marchent pas d'accord avec l'orchestre en chef, même quand ils jouent juste.«²⁴

The journalist goes as far to suggest that the fake Scottish musicians be given fake instruments, and that the music be played by the orchestra, in order to maintain »the scenic effect.« As for Castil-Blaze, he cannot allow Rodrigo's voice to be drowned out by the on-stage musicians, and suggests that the actor be accompanied, but that the musi-

21 »It is important to neglect nothing in the staging of a work which has been advertised for such a long time and waited for so impatiently [Il Crociato]. I authorise you to allow Mr. Milon to go to Louvois to give lessons in pantomime to the artists responsible for the various roles.« Letter by La Rochefoucauld, 4th of August 1825, quoted by Jean Mongrédien: *Le Théâtre Italien de Paris, 1801-1831. Chronologie et documents*, 8 vol., Lyon/Venise 2008 (Perpetuum mobile), vol. 6, p. 169.

22 »M. Milon alone will finally take care of the staging of *Il Crociato* (concerning the pantomime and dance)«. BnF, BmO, LAS Th. It., section 22, letter from Duplantys, 4th of September 1825, quoted by Mongrédien, *Le Théâtre Italien de Paris*, vol. 6, p. 196.

23 Ibid.

24 »It does not work, either because the pages attached to the band's instruments prove that it is neither from memory nor from inspiration that the Scots play their national airs, either because they do not work in harmony with the conductor even when they play in tune.« *La Pandore*, 9th of September 1824.

cians remain hidden backstage.²⁵ The press thus plays an ad hoc advisory role in matters of staging and dramaturgy. And in fact, as we read in a letter written two weeks later, the administration reacted quickly to these journalistic remonstrances:

»Le public a manifesté avec force le désir que la musique sur le théâtre de *La Donna del lago* fût supprimée et les journaux se sont à cet égard montrés les interprètes du vœu général.«²⁶

This episode proves not only the extent to which problems of a musical nature could coalesce with those of performance, but also the influence journalists had in matters of staging, and the attention the administration gave to their assessments of scenic practices.

The artistic aspect of staging depended primarily on the first singers, some of whom obtained the contractual right to direct staging practices. This was the case for Giuditta Pasta, who signed a contract in Paris in 1826 stipulating the following:

»Dans tous les opéras où jouera Madame Pasta, ce sera elle seule qui aura le choix des acteurs, la distribution des rôles, la direction absolue pour tout ce qui regarde les répétitions et tout autre pour la mise en scène des dits opéras. [...] Personne n'aura le droit d'intervenir aux répétitions, ni de s'immiscer en rien pour la représentation de ces opéras; bien entendu que Madame Pasta respectera le rang des acteurs.«²⁷

Not all first singers were able to obtain such austere mandates, but even without such contracts, they nevertheless sought to take full scenic control. The administration sought to limit the extent of this influence, as demonstrated by the 1822 decree which soberly stated that:

»Tout artiste qui ferait pendant les répétitions quelque observation étrangère au rôle qui lui est personnellement confié, ou troublerait d'une manière quelconque la tranquillité des répétitions, ou mises en scène, subira une amende.«²⁸

It was then agreed that the artists' observations would only be welcomed on the condition that they were made after the singing masters and ballet masters had carried out the

²⁵ *Journal des débats*, 9th of September 1824.

²⁶ »The audience has shown with force their desire that the music on stage during *La Donna del lago* be removed, and the newspapers have shown themselves in this respect to be the interpreters of a general will.« Letter from Habeneck, director of the Théâtre Italien, to Paër, 21st of September 1824, BnF, BmO, AD 44.

²⁷ »In all the operas in which she sings, she alone will have the choice of actors, the distribution of roles, and absolute control over all the staging rehearsals. [...] Nobody will have the right to intervene in rehearsals, or to influence the performance of these operas.« John Ebers: *Seven years of the King's Theatre* by John Ebers, late manager of the King's Theatre in the Haymarket, London 1828, p. 388.

²⁸ »Any artist who, during rehearsals, makes any observation unrelated to his own personal role, or who disturbs in any way whatsoever the peace of rehearsals or stagings, shall receive a fine.« AN AJ 13-109, decree of the 11th of February 1825.

staging. If the singers were only allowed to intervene afterwards, what contributions could they have made to the staging process which would have been tolerated by this decree?

We of course need to be careful in our interpretation of these documents; do these regulations attest to the real, quotidian authority of the different managers of the theatre, or rather to the simple need to put such authority, however illusory, in writing, in order to preserve it from the artists' influence and control? Are we not then in the presence of an explicit power struggle? In 1824, an anonymous observer made the following complaint:

»Depuis un an je suis avec soin la mise en scène des ouvrages; et je ne reviens pas de ma surprise de ne pas voir une personne chargée de mettre en scène [...]. Quand après avoir appris les rôles de mémoire les acteurs arrivent aux répétitions sur le théâtre chacun s'arrange comme il l'entend.«²⁹

In order to further elucidate these practices, we will focus on the artists of the *Théâtre Italien* in an attempt to resituate their gestural practices in the context of the reception criteria of their audiences.

Acting Without a Stage Director. A hierarchy of expressive gestures? What does acting without a stage director mean? How did the singers of the *Théâtre Italien* act on stage, and how may we qualify their gestures and corporal movements? The concept of »expression« is crucial here. Without entering into philosophical reflections which often remain distant from those of spectators, I prefer to attempt to understand here what the notion of »expression«, when applied to the idea of gesture, may have meant for such spectators, and how it reinforced commonly accepted gestural hierarchies.

In Morrocchesi's *Lezioni*, one of the most frequently used manuals at the time, gesture is defined as »il movimento esteriore del corpo e del volto; una delle prime espressioni del sentimento, date all'uomo dalla natura«.³⁰ Gesture is thus immediately associated here with the notion of expression, and this association is a reminder of the myth, common since antiquity, that the language of the body is above and beyond that of words, its eloquence being thus as immediate as it is universal. Outside the restricted circle of actors, Morrocchesi wants his advice to be useful to all artists, and seeks to identify a gestural palette common to all artistic disciplines. The concept of expression, at the

29 »For over a year I have followed with care the staging of the works; and I cannot get over my surprise at not seeing someone in charge of staging [...]. After having learnt the roles by heart, the actors arrive at the theatre for rehearsals, and each one places himself as he likes.« Anonymous letter, [Paris], [1825], BnF, BMO, LAS Th. It., pièce 22, 36 (2).

30 »[...] the exterior movement of the body and the face, one of the first expressions of sentiment, given to man by nature«. Antonio Morrocchesi: *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale* di Antonio Morrocchesi, professore nell'I. e R. Accademia delle belle arti di Firenze, Firenze 1832, facsimile edition: Roma 1991, p. 243.

meeting point of interiority and exteriority, is for him the common gestural denominator across the various arts.

Morrocchesi's manual, like others, follows a gestural hierarchy inherited from the tradition of Western rhetoric – which focuses attention on the upper part of the orator's body – and transfers this hierarchy to a theatrical context. The most noble genres privilege the face, the arms, the hands. The comic genres, closer to popular traditions, give greater importance to the body's lower half. Although, in the 18th century, stage techniques imported by Italian actors eroded these divisions, they nevertheless persisted in nineteenth century opera.³¹ To give one example among many, Théophile Gautier, during the creation of Donizetti's *Parisina* at the Théâtre Italien in 1838, once more made use of a classical reference in order to describe Giulia Grisi, mentioning only the upper part of her body:

»Mlle Grisi est merveilleusement belle! ses épaules, son cou et ses bras peuvent le disputer de perfection aux statues antiques les plus renommées. [...] Assurément, la couronne irait bien sur ces bandeaux de cheveux noirs et sur ce front d'ambre pâle.«³²

Now, at the top of the gestural hierarchy are the expressions of the eyes: »Quando parlo del gesto, intendo parlare tanto dell'espressione degli occhi, quanto dei movimenti delle braccia, della testa, delle diverse posizioni del petto, ecc.«³³ declares Giraltoni, whose manual contains many revealing images on the role of the gaze. One need only read Morando de' Rizzoni's description of Pasta's acting in the finale of *Otello's* Act I:

»Niente di più commovente, e di più vero dell'ultima scena allorquando sopravviene il suo adorato Otello; [...] prima spalanca gli occhi per curiosità amorosa [...]. Se la guardi nell'istante che apre la bocca, [...] ed ha le pupille saltellanti, e talvolta mezze nascoste sulle palpebre, e tale altra che non lasciano vedere che il bianco dell'occhio, che poi si chiude, non puoi che partecipare della ebbrezza del suo struggimento. Indi vibra angolari le amorose pupille in Otello, tiene il capo da una parte, la bocca semi-aperta e spirante lusinghe, imita col collo la lascivetta palomba, tutta tutta è amore.«³⁴

31 Cf. Alessandro di Profio: *La révolution des Bouffons. L'opéra italien au Théâtre de Monsieur 1789–1792*, Paris 2003 (Sciences de la musique), and *La »Querelle des Bouffons« dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle*, ed. by Andrea Fabiano, Paris 2005 (Sciences de la musique).

32 »Mademoiselle Grisi is wonderfully beautiful! Her shoulders, neck and arms can rival in perfection those of the most famous antique statues [...]. A crown would perfectly sit atop those locks of black hair, above such a brow of pale amber.« Théophile Gautier: *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Leipzig: Hetzel, 1858, vol. 1, p. 112.

33 »By gesture, I mean the expression of the eyes as much as the movement of the arms, the head.« Leone Giraltoni: *Guida teorico-pratica ad uso dell'artista cantante*, Bologna 1864, p. 59.

34 »Nothing more moving and more true than the last scene when her beloved Otello appears; [...] she begins by opening her eyes wide, out of adoring curiosity [...]. If you look at her at the instant when she opens her mouth, [...] with her bright pupils sometimes hidden under her eyelids, sometimes showing only the white of the eyes which then close straight away, you cannot help but participate in the delirium of her emotion. She then allows her pupils to slip sideways towards

Everything here is a play of the eyes: firstly between Desdemona and Otello, secondly between the actress and her audience. With this image of a »languishing dove«, we are far from any realism (an anachronistic term at the time of the *Théâtre royal Italien*, which would be considered some decades later as a »néologisme«, defined as »l'attachement à la reproduction de la nature sans idéal«).³⁵ Expressive gesture thus reveals the love and innocence which define Desdemona's character, and for the spectator, as Rizzoni himself makes clear, we are here in the profound »truth« and »emotion« of performance.

The mouth is another crucial gestural locus, both in my present exploration of scenic practices as well as in singers' manuals at the time. Questions of visual aesthetics and vocal technique are both pertinent here, for the position of the mouth had to be simultaneously favourable to the emission of the voice, all the while remaining pleasant to look at. On this point, little has changed since the observations of Pierfrancesco Tosi in 1723 and Giambattista Mancini in 1776: the latter recommended that singers not open the mouth too wide like »a small oven«, as this renders the face ugly like the »arse of a chicken which has just laid an egg«.³⁶ Nicola Tacchinardi regretted open mouths, which gave the impression that the voice had to »come out of the hosepipe of a fountain«.³⁷ As for the singers from the *Théâtre Italien*, Luigi Lablache is of the same opinion in his manual of 1840,³⁸ and Manuel García (son) forbids all »oval-shaped

Otello, holds her head to one side, mouth slightly open in an expression of hope, as if imitating with her neck a languishing dove. She is no longer anything but love.« Luigi Morando De Rizzoni: *La Pasta nell'Otello*, dialogo del nob. dott. Luigi Morando De Rizzoni, Verona 1830, p. 14.

35 »[...] the commitment to the reproduction of nature without ideal«. Émile Littré: *Dictionnaire de la langue française*, Paris 1872–1877, online: <http://artflx.uchicago.edu/cgi-bin/dicos/pubdicorlook.pl?strippedhw=r%C3%A9alisme>, consulted the 18th of July 2014.

36 Pierfrancesco Tosi: *Opinioni de' Cantori antichi, e moderni, o sieno Osservazioni sopra il canto figurato di Pierfrancesco Tosi accademico filarmonico. Dedicate a sua Eccellenza Mylord Peterborough generale di sbarco dell'arme reali della gran Bretagna*, Bologna 1723, facsimile edition, translation by Johann Friedrich Agricola and Erwin R. Jacoby, Celle 1966; Giambattista Mancini: *Pensieri, e riflessioni pratiche sopra il canto figurato di Giambattista Mancini, Mestro di canto della Corte Imperiale, e Accademico Filarmonico*, Vienna 1774, abridged French translation: *L'art du chant figuré de J. B. Mancini, maître de chant de la cour impériale de Vienne, et membre de l'académie des philharmoniques de Bologna*, traduit de l'italien par M. A. Désaugiers, Vienna and Paris 1776, p. 24: »un petit four«; »figure hideuse et exactement semblable à celle d'un muffle«; p. 25: »parfaitement semblable au cul d'une poule qui vient de pondre«.

37 Nicola Tacchinardi: *Dell'opera in musica sul teatro italiano e de' suoi difetti*. Opuscolo di Niccola Tacchinardi artista toscano. Seconda edizione, Firenze 1833, facsimile edition by Francesca Gatta, Modena 1995, p. 27.

38 Louis Lablache: *Méthode complète de chant ou analyse raisonnée des principes d'après lesquels on doit diriger les études pour développer la voix, la rendre légère et pour former le goût, avec exemples démonstratifs, exercices et vocalises graduées*, Paris 1840, p. 2, facsimile edition by Jeanne Roudet, Chant. Volume V, Paris 2005, p. 12).

mouths (like fish)».³⁹ Joséphine Mainvielle-Fodor also recommends not opening the mouth as if one were »presenting it to the dentist«, because of the »contorsions [...] which are painful to look at, make the listener suffer and in no way add to any natural endowments«.⁴⁰ A comparison with two illustrious actresses is later given in order to indicate the mouth's statuesque ideal: »Talma, Rachel, dont les accents font pleurer ou frémir tout un auditoire, ont-ils recours à un travail de bouche? L'ouvrent-ils démesurément? Non«.⁴¹ Opening the mouth wide was simply contrary to the aesthetic codes of the time.

This discussion may be profitably linked with the preoccupations of Gotthold Ephraim Lessing: as violent as his torment may be, Laocoön expresses his suffering only by sighs, »not because screams reveal a weak soul, but because they defigure the face and show the disgusting aspect of it«; an open mouth alone is »in painting a stain, and in sculpture a most disagreeable hole«.⁴² Now, the actor's art, which Lessing situates in a gap between the visual arts (considered »visible painting«) and poetry (considered »transitory painting«), seems to share the same aesthetic principles. And it is for both aesthetic and vocal reasons that the singer must place his head and chest in a stable, frontal position, required for clarity of gesture and voice. Given that the art of gesture is a plastic art, born of movements opposed among themselves and governed by the laws of proportion and balance, Giraldoni reaffirms the classical model and suggests that the singer

39 Manuel García: *École de García. Traité complet de l'art du chant en deux parties: 1^{re} partie, 2^e édition* [Paris, Chez l'auteur, 1840]; 2^e partie, 1^{re} édition, par Manuel García, Professeur de chant du Conservatoire Royal de Musique, Paris 1847, vol. 1, p. 23: »bouche en ovale (comme les poissons)«.

40 »[...] présentait au dentiste pour en extraire une molaire. De semblables contorsions sont pénibles à voir, font souffrir l'auditeur et sont de loin d'ajouter aux facultés naturelles«. Joséphine Mainvielle-Fodor: *Réflexions et conseils sur l'art du chant*, Paris 1857, p. 8.

41 »Talma, Rachel, whose intonations make an entire audience sob or tremble, do they need to use such movements of the mouth? Do they open it excessively? No.« Mainvielle-Fodor: *Réflexions*, p. 10.

42 »[...] non que les cris décèlent une âme faible, mais parce qu'ils défigurent le visage et en rendent l'aspect dégoûtant«; »dans la peinture une tâche, et dans la sculpture un creux de l'effet le plus désagréable«. Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon, oder über die Grenzen der Mahlerey und der Poesie ... mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte*, Berlin 1766; *Du Laocoon, ou des limites respectives de la poésie et de la peinture*, French translation by Charles Vanderbourg, Paris 1802, p. 18–19; Italian translation by C. G. Londonio under the title: *Del Laocoonte o sia Dei limiti della pittura e della poesia*, Discorso di G. E. Lessing recato dal tedesco in italiano dal cavaliere C. G. Londonio, Milano 1833. Vanderbourg's French translation of Lessing quoted here, along with Londonio's Italian version, is the one to which actors and spectators of the Théâtre Italien were most likely to have had access.



FIGURE 1 Achille Devéria: *M^{lles} Judith et Julie Grisi. Dans les rôles de Roméo et de Juliette. I Capuleti ed [sic] i Montecchi*, in: *L'Artiste* (10 January 1833)



FIGURE 2 Henry Valentin: *Théâtre Italien. I Capuletti [sic], Madame Angri and Madame Persiani in the roles of Romeo and Giulietta, Act IV, last scene*, in: *L'Illustration* (10 November 1849), p. 163

observe how the position of the arms contrasts with that of the head »in all Greek statues, which are still today the synthesis of plastic beauty.«⁴³

Costumes can accentuate the chest and arms with skirts and voluminous sleeves, or alternatively may be cut more loosely in order to render more free and supple such gestural dynamics. These variations are demonstrated in two images (Figure 1 and 2) which illustrate the final scene of Bellini's *Capuleti*.⁴⁴

Believing his beloved to be dead, Romeo has swallowed the poison which will cost him his life, and Giulietta, now awake, descends with her beloved into despair. The first image dates from the Parisian staging of 1833, the second from the reprise of 1849. Though

43 »[...] in tutte le statue greche, che sono al giorno d'oggi ancora la sintesi del bello plastico«. Giraltoni: Guida teorico-pratica, p. 64.

44 Achille Devéria: *M^{lles} Judith et Julie Grisi. Dans les rôles de Roméo et de Juliette. I Capuleti ed [sic] i Montecchi*, Delaunois lithograph, 14×17 cm (f.), extract from *L'Artiste*, [10th of January 1833], BnF, BMO, Est. Scènes I Capuletti (2); BnF, ASP, 4-ICO THE-2779. Henri Valentin: *Théâtre Italien. I Capuletti [sic], acte IV, scène dernière. Roméo, madame Angri; Giulietta, madame Persiani*, woodcut, 17×24,6 cm (im.), extract from *L'Illustration* [10th of November 1849], p. 163, BnF, BMO, Est. Scènes I Capuletti; BnF, ASP, 4-ICO THE-1944.



FIGURE 3 John Hayter: Io!, Act I, Scene 5. Lithographs C. Hullmandel, undated. Private Collection Sergio Ragni, Naples



FIGURE 4 John Hayter: Miseri Pargoletti, Act II. Left: Scene 9. Right: Scene 12. Lithographs C. Hullmandel, undated. Private Collection Sergio Ragni, Naples

they are very different images, neither is »realistic«. The first is expressive: the gesture indicates and idealises the situation and the inner state of the characters. The second is expressionistic: the gesture is emphatic, »surrealistic« in the sense used by Peter Brooks, it dramatises and seeks to express everything.⁴⁵ Is it the actor's art which has changed, or rather the gaze which is fixed upon him? Is it both? Whatever the case may be, the appropriate conventions we have summarised are all respected, especially the frontal position, »erect, steady on one's feet«, as Morrocchesi puts it.⁴⁶

These images also illustrate the effect particular hairstyles may have: smooth, separated by a part in the first image, Giulietta's fringe opens like a theatrical curtain upon the face; in the second, her hair furls dynamically out to accompany her movement. Elsewhere, hair can have an even stronger symbolic value. In Hayez's paintings for example, *Accusa segreta* (1847–1848), *Meditazione* (1850), *Un pensiero malinconico* (1842), loose or undone hair indicates extreme commotion and emotional agitation. In the series of lithographs by John Hayter, which we may compare with Clayton Creathorne's account, *Medea* (played by Pasta) has hair which, as much as the change of the costume from white to black, symbolises her loss of power and reason (Figure 3 and 4).⁴⁷

⁴⁵ Peter Brooks: *The melodramatic imagination*. Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess, New Haven/London [1976] 1995, p. 9; see also p. 4.

⁴⁶ »[...] mantenere una positura diritta, ben consolidata sui piedi«. Morrocchesi: *Lezioni di declamazione*, p. 302.

⁴⁷ Ellen Clayton Creathorne: *Queens of song*, 2 vol., London 1863, vol. 2, p. 11–12. John Hayter: Act I Scene V Io!, Act 2nd Scene IX. Miseri Pargoletti, and Act 2nd Scene 12. Lithograph C. Hullmandel, undated, Private Collection Sergio Ragni, Naples, inv. 00467b/c.

A defeat no longer of reason, in the eyes of Blaze de Bury, but a defeat pure and simple, as the hair falls down loose at the moment of Desdemona's supreme sacrifice:

»Rappellerai-je [...] ce grand secret qu'elle possédait de se draper magnifiquement à deux reprises sur sa couche, une fois pour le sommeil, l'autre pour la mort, tantôt la tête appuyée sur son bras, de manière à laisser voir au public sa main, qu'elle avait très belle, tandis que l'autre bras descendait mollement sur sa hanche; tantôt échevelée, la tête et les bras pendant hors du lit, où reposait le reste de son corps?»⁴⁸

Here, it is above all the gesture of la Pasta's hand, which drapes the dress and then surrenders, which condenses Desdemona's character into a full and meaningful picture: one of innocence and supreme modesty until death.

The gesture thus captures in one instant the significance of the character's destiny. Hand gestures are of such importance for actors, and more widely for orators, that they have been the object of long treatises of »chironomy« since antiquity. The *Scoperta della chironomia*, for example, was dedicated by its author Vincenzo Requeno to his contemporary actors in 1797.⁴⁹ Hand gestures are judged to be so clear, so precise, that Requeno considers systematising them into a coded language. Without going quite so far, Johann Jacob Engel, in his famous treatise *Ideen zu einer Mimik* of 1785–1786, translated into French in 1802 and into Italian in 1818, considered hand gestures – for example, lifting the fingers or spreading the hand out wide – to be the most meaningful.⁵⁰

Engel's notion of gesture is different from that of Lessing, in that gesture for Engel is both painting and music, meaning that the distinction between spatial and temporal arts no longer applies. Apprehending an actor's gesture not only as an empirical fact but as a sign, Engel gives such gestures a theoretical value which is at the basis of his theatrical »semiotics«. In order for gestures not to lose their full poignancy, Engel recommends using them only in rare circumstances, to express the strongest emotions or deepest thoughts.⁵¹

48 »I remember [...] this great secret she had of draping herself magnificently twice on her bed, once for sleep, a second time for death, sometimes with her head resting on her arm so as to let the public see her beautiful hand, while the other arm hung down limply on her hip; sometimes with disheveled hair, her head and arms hanging down out of the bed in which the rest of her body lay.« Henri Blaze de Bury: *Musiciens contemporains*, Paris 1856, p. 255.

49 Vincenzo Requeno: *Scoperta della chironomia ossia Dell'arte di gestire con le mani dell'abate Vincenzo Requeno* Acc. Clem., Parma 1797.

50 Johann Jacob Engel: *Ideen zu einer Mimik*, Berlin 1785/86, Italian translation by Giovanni Rasori: *Lettere intorno alla mimica di G. G. Engel. Versione dal tedesco. Aggiuntovi i capitoli sei sull'arte rappresentativa di L. Riccoboni*, Milano 1818, 2 vol.

51 Cf. Corinne Coulombeau: *Langue et langage du geste: la sémiotique théâtrale comme sémiotique comparée dans la Mimik de Johann Jakob Engel (1785)*, in: *Methodos. Savoirs et textes*, n°6, 2006, online: <http://methodos.revues.org/562>, consulted the 19th of August 2011.

It was precisely this strategy of gestural economy which met with such success in both the *Théâtre Italien* and the *Académie royale*. In *Moïse et Pharaon*, it is the moment when Moïse stretches out his hand and invokes God, that special effects were used to extend and extrapolate his words and gesture. Thus, in the staging notebook belonging to Paliani, stage manager at the *Académie*, we find the following indications: »Aux mots: Immortel courroux, Moïse remonte un peu la scène; il étend la main vers la colonne. – La foudre part du côté Cour et vient brûler la colonne, qui se brise. Le ciel s'obscurcit, la terre tremble.«⁵² If they were not a simple prelude to an impressive technical display, special effects could transform word and gesture such as these into performative acts. Whatever the case may be, the hand concentrates here, in one unique gesture, the prophet's authority and power, and the full meaning of the character's ethos and destiny.

In the hierarchy of gestures, the upper and lower extremities of the body occupy then a very different rung. As we have seen, the feet are used above all to assure the stability of the pose. Under the influence of dance and pantomime, however, the bottom of the body finds itself more highly valued in the nineteenth century. Costume can contribute to this: in *Clari*, Halévy's opera inspired by a ballet, Maria Malibran wore a shortened dress like that of a dancer, which revealed red stockings and yellow slippers. This footwear highlighted very clearly the movements of the legs and feet.⁵³ Now, dynamism truly seemed to be one of the main aspects of Malibran's performance as *Clari*, and she was admired or blamed for this very trait. In Act III, Scene 7, for example, when *Clari*'s father has just found out about his daughter's affair:

»Clari, le front dans la poussière, se relève et voit son père; ici, beau mouvement de physionomie; mais il disparaîtra si Clari, à genoux et qui va recevoir la malédiction de son père, glisse tout bas à l'oreille de celui-ci: »Repoussez-moi ou jetez-moi par terre«. Il faut bien que Mme Malibran ait marmotté quelque chose de semblable à son camarade Graziani, car l'effet a suivi la demande et Mme Malibran, repoussée par un bras vigoureux, a eu le plaisir de mesurer la scène.«⁵⁴

52 »At the words: Immortal wrath, Moïse moves upstage a little, and he stretches out his hand towards the column. – Lightning shoots from the side of the Court and burns the column, which breaks. The sky darkens, the earth shakes.« Printed staging manual: *Collection de mises en scène de grands opéras et d'opéras-comiques représentés pour la première fois à Paris, rédigées et publiées par M. L. Paliani*, Paris undated, BnF, BMO, C. pièce 573 (11) 9^e ex., p. 4.

53 See Louis Maleuvre: [*Clary, opéra italien d'Halévy et Giannone: costume de Mme Malibran-Garcia (rôle de Clary)*], coloured etching, 29,5 × 21 cm, Paris, Martinet, 1828, BnF, BMO C-261 (7-639), online: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b70014455.r=clary.langFR>, consulted the 12th of August 2011.

54 »Clari, her face in the dust, gets to her feet and sees her father; here, beautiful facial movement; but it disappears when Clari, kneeling and about to bear witness to her father's wrath, whispers very softly into the latter's ear: »Push me back or throw me to the ground«. Mme Malibran must have mumbled something like this to her camarade Graziani, as the desired effect followed the question, and Mme Malibran, pushed back by a vigorous arm, had the pleasure of measuring out the width of the stage.« *Le Corsaire*, 11th of December 1828.

Even though we may doubt the veracity of a newspaper generally maleficent towards the *Théâtre Italien*, – we need only think of Berlioz's first article which appeared in precisely this review on the 12th of August 1823⁵⁵ – all happened here as if the actress had a sudden inspiration, emphasising a traditionally neglected part of the body (the legs), and making use of unusual parts of the stage (upstage and the stage floor itself).⁵⁶ More generally, Malibran did not have a reputation for immobility: one anecdotal image of her in particular, passed down to posterity, has it that one night in New York in 1826, in the final scene of *Otello*, instead of allowing herself to be assassinated, Desdemona suddenly fled wildly from her husband. If Malibran's scenic decision to flee caused so much emotion in the audience, it was firstly because the role of *Otello* was played that night by Maria Malibran's own father, Manuel García – known as a violent and strict paternal figure – and secondly because such radical gestural interpretation fundamentally renewed the character, transforming Desdemona from a »twenty year-old woman« (as in Giuditta Pasta's interpretation) into, as Legouvé explains, »a young frightened fawn« of sixteen.⁵⁷ Even more radically, Malibran's gesture associated fear with impulse, with movement, and not with paralysis as in Engel or Morrocchesi's texts. The latter include several images depicting immobile figures of fear, reproducing the definitions of terror as bodily paralysis common since Le Brun's *Conférence on the passions of the soul*.⁵⁸

Gestural sequences and the aesthetic of the right gesture These two anecdotes concerning Malibran's gestural range illustrate the power of expressive gestures not just as fixed or static attitudes but also as »movements«, as gestural sequences. These situations correspond to a key moment, a revealing instant far from any continuum governed by a modern demand for realism and psychology. Stendhal's anecdote about Giuditta Pasta is in this sense revealing:

55 Hector Berlioz: *Critique musicale*. I, 1823–1834, ed. by H. Robert Cohen and Yves Gérard, Paris 1997, p. 1–3.

56 For a detailed analysis of Maria Malibran's performance in *Clari*, see Céline Frigau Manning: »Playing With Excess. Maria Malibran as *Clari* at the *Théâtre Italien*«, in: *Art, Theatre, and Opera in Paris, 1750–1850*, ed. by Sarah Hibberd and Richard Wrigley, Farnham 2014, p. 203–221.

57 Ernest Legouvé: *Maria Malibran, Paris 1880 (Études et souvenirs de théâtre. Les initiateurs)*, p. 12: »femme de vingt ans«; p. 13: »jeune faon épouvanté«.

58 See for example Morrocchesi: *Lezioni di declamazione*, plates 3, 9, 10, 33, 34. Charles Le Brun: *Conférence de M. Le Brun, sur l'expression générale et particulière*, Amsterdam: J.-L. de Lorme, Paris 1698, modern edition: *L'expression des passions et autres conférences. Correspondance*, Paris 1994, p. 47–109. See Philippe Dubois: *Chapitre 3. Glacé d'effroi. Les figures de la peur, ou les passions de l'expression à la représentation*, in: *Rhétoriques du corps*, ed. by Philippe Dubois and Yves Winkin, Bruxelles 1988, p. 39–57.

»A Trieste, un pauvre enfant de trois ans qui s'approche d'elle, et qui demandait l'aumône pour sa mère aveugle, la fait fondre en larmes sur le port où elle se promenait avec quelques amis; elle lui donne tout ce qu'elle avait. [...] Quand elle a essuyé ses larmes: »[...] Cet enfant m'a demandé l'aumône d'une manière sublime. J'ai vu en un clin d'œil, tous les malheurs de sa mère, la misère de leur maison, le manque de vêtements, le froid qu'ils souffrent bien des fois. Je serais une grande actrice si, dans l'occasion, je pouvais trouver un geste exprimant le profond malheur avec cette vérité.«⁵⁹

By romanticising an episode which may in fact be entirely fabricated, this testimony no doubt contributes even more to Pasta's mythic status. It reveals, however, the corollary of expressiveness: the artist must be an expert in the passions, capable of choosing, among the myriad observed gestures of the real, the most appropriate, the most striking to the viewer's imagination. To the extent that expressive gesture does not aim to bridge the gap between words and gesture, but rather to surprise and provoke at the risk of not being understood, it distinguishes itself profoundly from dramaturgical gesture.

In *La représentation d'opéra*, Isabelle Moindrot makes a distinction between expressive and dramaturgical gesture. According to Moindrot, expressive gesture simply repeats the text. Vocal performance is here considered the singer's priority, and directly determines the ensemble of his or her gestural performance, through the physical action of breathing and the emission of the voice; the singer will thus, perhaps inevitably, tend to »translate into gesture musical expressivity, to »gesturalize« music«. ⁶⁰ In opera, gesture would thus be destined to poverty of meaning and heteronomy, as Isabelle Moindrot defines the expressive gesture as an unproductive equivalence between the stage and the text. Now, in Moindrot's view, redundancy is not an accumulation of signs, but »above all an absence, a lack of signification«. Because expressive gesture serves »more in the recognition of situations than in their intellection«, it is here laden with negative connotations. In contrast, the dramaturgical gesture aims for interpretation instead of mere comprehension. ⁶¹

In the nineteenth century, however, the connection between gesture, text and song was not seen as being redundant; on the contrary, it was perceived as the key to all theatrical effect. In fact, the expressive gesture is based on an act of intellection in all senses of the term: an act of intellectual presentation from the artist, and an act of

59 »In Trieste, a poor child of three years who approaches her asking for alms for his blind mother, makes her burst into tears on the quay where she was walking with some friends; she gives him all that she had. [...] When she had wiped her tears away she gave the following account: »[...] The child asked me for alms in a sublime way. I saw in a flash all the misfortunes of his mother, the misery of their home, their lack of clothing, the cold they suffer from many times. I would be a great actress if, at the right moments, I could find a gesture expressing deep unhappiness with a similar truth.« Stendhal: *Vie de Rossini*, Paris 1823, vol. 2, p. 492.

60 Isabelle Moindrot: *La représentation d'opéra. Poétique et dramaturgie*, Paris 1993, p. 165.

61 Ibid.

intellectual engagement on behalf of the spectator in the interpretation of shared codes, tropes and conventions (such as the believable, the natural, ideal beauty). With this aesthetic of the right gesture, the singing actor had to be careful not to multiply his gestural range. Maria Malibran herself seems to have learnt from an accident which immobilised her arm for some time: »I now see that I was doing too many gestures«, she is reported to have said.⁶² Indeed, critics at the time never ceased to advocate restraint and plea for parsimony concerning such gestural profusion. They deplored all excess which, for them, blurred both the beauty and clarity of the scenes.

As a counter-model, the image of the singer-automaton also strengthens this aesthetic of the »geste juste«, that is to say carefully dosed. Engel blamed Riccoboni for his advice to actors, which the former deemed good only for puppeteers: for example, in order to accomplish the simple gesture of raising the hand, one must distance the upper part of the arm from the body, pull the lower part upwards by setting it slowly in motion, raise the hand while keeping it against the body until the arm reaches shoulder height, then drop it back down.⁶³ The figure of the automaton recurs again and again in the writings of these contemporary critics, and Tamburini, in the *Cenerentola* at the *Théâtre Italien*, is not the only one to pay the price when his arm is compared to the »pendulum of a ticking clock«.⁶⁴

This image of the singer as automaton or machine echoes Denis Diderot and Heinrich von Kleist's philosophical reflections on the actor's craft. For Diderot, the actor as »marvelous puppet« expresses the ideal of self-control over empathetic sensibility; for Kleist, it glorifies the marionnette's mechanical perfection, which remains unobtainable for human artists. In spectators' and journalists' accounts in the first half of the nineteenth century, however, this image crucially takes on a pejorative dimension: in depicting a »soulless« singer as an »automaton«, a »singing tube« or a »steam engine«, the image reflects, in a Benjaminian fashion, audiences' reactions towards the dawn of art's mechanical reproductivity.⁶⁵ It is thus forged to contrast with the positive model of the actor's sensitive soul.

62 Martial Teneo: *La Malibran d'après des documents inédits*, Paris/Chartres 1906, p. 61: »Mon ami, je vois à présent que je faisais trop de gestes«.

63 Engel: *Lettere intorno alla mimica*, p. 53.

64 *Courrier des théâtres*, 21st of October 1832, p. 4.

65 Cf. Denis Diderot: *Paradoxe sur le comédien* [1830], Paris 1981, p. 161; Heinrich von Kleist: *Über das Marionettentheater*, Berlin 1810; Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1939], in: *Schriften*, ed. by Theodor W. Adorno, Frankfurt a.M. 1955, vol. 1, p. 366–405, English edition: *The work of art in the age of its technological reproducibility, and other writings on media*, ed. by Michael W. Jennings et al., translated by Edmund Jephcott et al., Cambridge Mass. 2008. For a more detailed analysis, see my article: *Singer-Machines. Describing Italian Singers (1800–1850)*, in: *Opera Quarterly* 28 (2012), no. 3–4, p. 230–258.

Deprived not only of sense and sensibility, the marionnette is the mechanical being whose gestures are not fluidly linked but rather jerky and spasmodic. The art of the singing actor does not consist of course in finding one correct gesture for each moment or thought, but rather in composing gestural sequences which accumulate in *crescendi* leading to the final pose. Contrary to what the static images of prints and etchings may lead us to believe, it is not isolated gestures that acquire the greatest strength and resonance, but rather gestures linked to other gestures in the contexts of key dramatic and dramaturgical situations. We have already seen several examples of this, in John Hayter's lithographs for *Medea* for example, or in the finale of *Otello*. If we are to believe the manuals and testimonies from spectators of the time, the syntax of these gestural sequences is organised in a precise way, preferably along oblique and circular axes. This is reflected in the excerpt from *La Pasta nell'Otello* quoted previously, where coordinating conjunctions and adverbs of time («prima», «ad un tratto», «indi», «poi») punctuate the succession of poses. These sequences are reminiscent of the attitudes that the English actrice Emma Hart, better known as Lady Hamilton, performed in amateur salon shows and recreated on stage by professionals.⁶⁶ Although interpreted differently by different artists, these gestural sequences were set pieces, both vocally and theatrically.

What happens then outside of these key scenes? The singer does not act from the beginning of the play to the end: rather, acting becomes like the shading in «chiaroscuro» painting where scenes which are not acted at all are valued and «mis en relief» by their contrast with key acted scenes. The spectators' attention is concentrated on these sequences, and spectators' accounts and newspaper articles consistently return to them, as if aware of their symbolic value.

This is also the reason why actors' gestures were not lost in the theatre's intricate décor. Indeed, romantic décors, like those by Domenico Ferri, decorator of the Théâtre Italien from 1828 to 1851, were usually imposing.⁶⁷ If we imagine in such décors the beautiful gesture of Desdemona dying as recounted by Blaze de Bury, we may fear that, in spite of the singers placing themselves on the forestage and Ferri's decision to remove

⁶⁶ First presented in Naples in the late 1780s, Hamilton's attitudes were inspired by poses from classical painting and statuary, with particular use made of shawls. Cf. Kirsten Gram Holmstrom: *Monodrama. Attitudes. Tableaux vivants. Studies on some Trends of Theatrical Fashion, 1770–1815*, Stockholm 1967.

⁶⁷ See Céline Frigau: *Un Bolonais à Paris. Domenico Ferri peintre-décorateur du Théâtre Italien*, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, vol. 28/29, 2010, p. 115–149. The majority of reproductions of Ferri's décors are conserved at the Bibliothèque-musée de l'Opéra, see for example BnF, BMO, Est. Scènes Anna Bolena (2), Est. Scènes Le Fantôme (1–2), Est. Scènes Ines de Castro (3–5), Est. Scènes Malek-Adel (1–3), Est. Scènes Marino Faliero (3–7), Est. Scènes Norma (1–2), Est. Scènes Otello (2), Est. Scènes Les Puritains (5), Est. Scènes La Sonnambula (1).

the two wings, such gestures would be overwhelmed or obscured.⁶⁸ But it is precisely the gesture's repetition, night after night, along with everything that the spectators say about it, which fixes it in their minds, their gaze and their memories – even when such gestures remain unaccompanied by song.

The actor's performance thus evokes the codes of pantomime, as in the interpretation of Assur in Rossini's *Semiramide* offered by Filippo Galli, active at the *Italiens* between 1821 and 1828. In the vision scene in Act II, Galli revealed all his talent as an actor, and deserved Ritorni's comparison of him to the dancer Costa. Costa or Demarini would not, Ritorni states, have performed a pantomime by Gioja or Viganò with less talent:

»così ben mostrava veder l'ombra, e rifuggirne spaventato, e sentirsi da essa strascinato pe' fianchi a ritroso, cadendo finalmente supplice a' piedi di lei. Eppur quel Galli, dopo essersi veramente stancato in tanta prova, allorché veniva alla stretta dell'aria, emetteva voce, che faceva rimbombar l'ampia volta del teatro della Scala.«⁶⁹

Here, the effectiveness of the scene is not only due to the gestural sequence performed as a pantomime, but also to the way the actor emphasises this sequence by dynamically using the whole area of the stage.

Galli thus rethinks the entire relationship of the body with scenic space. He did not remain downstage, as his fellow actors usually did, in order to be clearly seen by the audience and prompter. Unlike Lablache in the same role and in the same scene, Galli did not point his finger at the central »loge« of the theatre as if he saw the shade of Nino, thus staying in a frontal position and amply projecting his voice. Instead, he chose to play with the different levels of the stage, and to exploit the distant upstage area. His use of scenic space thus constitutes a fundamental dramatic choice. Such distance did not hinder the audience's appreciation of his pantomime gestures, but rather softened what may have seemed exaggerated if seen under the harsh glow of the frontal spotlight. Galli thus played with the audience's imagination more than its perception; the effect was all the more successful as it did no harm in the end to the emission of his voice.

68 See *Le Temps*, 20th of October 1829. This is precisely the gesture we find in Alessandro Sanquirico's décor for *Otello* in 1823, cf. Mercedes Viale Ferrero: *La scenografia della Scala nell'età neoclassica*, Milano 1983, plate XL.

69 »[...] we saw Galli see the shade, and run from it horrified, and then, feeling himself trapped and pulled back by it, he fell to his knees before her. Then Galli, when he came to the *stretta* of his aria, and although this movement must have exhausted him, emitted a voice which made the whole vast vault of the theatre tremble.« Carlo Ritorni: *Annali del teatro della città di Reggio. Anno 1831*, Bologna 1831, p. 122, quoted by Cesare Questa: *Semiramide redenta. Archetipi, fonti classiche, censure antropologiche nel melodramma*, Urbino 1989, p. 305–306.

A dramaturgy of the *primi attori* Such attention devoted to the first actors guarantees that their gestures will be visible to all. The examples I have considered here are meaningful in this respect, since they concern only singers of exceptional fame and talent. Hierarchy of gesture and hierarchy of singers form a dramaturgy in which the second actors' and the choirs' only function is to put the first actors in the spotlight (here again, according to a logic of *chiaroscuro*). The organisation of the stage reflects this hierarchy, with first actors on the forestage or clearly framed by the rest of the performers.

Whether used as groups or, more rarely, individually, the choristers and extras only serve to highlight the acting of the »grande attore«. In the finale of Act II of *Otello*, when Desdemona, who was unable to prevent the duel between Otello and Rodrigo, trembles with fear while waiting to know the outcome, Maria Malibran suddenly made an extra intervene in the action, as reported by Ernest Legouvé:

»N'alla-t-elle pas un jour prendre dans le groupe des figurants un pauvre diable de comparse qu'elle n'avait pas prévu, ne l'amena-t-elle pas sur le devant de la scène, et là, ne lui demanda-t-elle pas des nouvelles du combat, avec un élan de désespoir et une passion qui couraient grand risque d'exciter l'hilarité de la salle? [...] Le figurant fut frappé d'une telle stupeur que sa stupeur le rendait immobile, et que son immobilité lui servit de contenance!«⁷⁰

The »prima donna«, queen of the stage and conscious of being so, deliberately chose an extra of the lowest rung. She thus took a calculated risk: she knew that the greater the extra's panic, the more intense would be the effect. She thus short-circuited the stereotypical pose, expression and attitude that an extra, warned in advance of such an event, would almost certainly have had, and instead engendered a sincere reaction, which in its naïve truth contrasted and yet also perfectly cohered with the studied spontaneity of Malibran's performance. Here, Malibran's radical scenic diversion is less valuable for the active participation of the choir than for the distance it theatrically establishes between Malibran's mastered control and the extra's honest confusion.

Secondary actors suffered the same fate. In *Otello*, such important characters as Elmiro and Otello were confined to a supporting function. As Luigi Morando de' Rizzoni recounts, the scene of Rodrigo's aria serves less to showcase the voice than to attract the attention of Desdemona, who stares at him intently: »allorchè Rodrigo le parla d'amore,

70 »And did she not one day go into the group of extras to take a poor devil, who she had not warned beforehand, and did she not bring him to the front of the stage, and there, did she not ask for news of the battle, with a burst of despair and passion that ran the great risk of exciting hilarity in the audience? [...] The extra was struck with such amazement that his stupor made him immobile, and his immobility thankfully portrayed him in a good light.« Legouvé: *Maria Malibran*, p. 14.

ed ella lo fissa con occhio di disprezzo.«⁷¹ Similarly, although the malediction scene is one of the key moments for the role of Desdemona's father Elmiro, and indeed of the whole opera, the basso Cesare Badiali was only given a modest place. Only two threatening lines and two adjectives indicating staging – »severe« and »threatening« – were given to him, while the detailed gestures of the actress were described at great length:

»Allorchè il padre per obbligare la figlia a farsi sposa a Rodrigo le dice: *Se al padre non cedi / Punirti saprà, / si arresta come per sorpresa, e ripiega indietro il busto, che mal si regge sulle gambe che stanno quasi genuflesse, indi a poco, colle mani chiederti perdono, forma un dolce semicerchio della metà superiore del corpo, e move in linea spirale il collo, e la testa verso il volto del padre, e cerca di scoprire la sua mente, e scorgendolo severo, e minaccioso cade nella più grande tristezza.*«⁷²

The effect produced by Elmiro's paternal intimidation depends very little, we realise, on the basso's acting, but rather rests entirely on the reaction such threats create in the young woman. To embody this reaction with appropriate intensity, the actress strings together a series of gestural movements which are at once both linked and distinct. The gestures follow each other, as indicated by the temporal markers, and obey the rules of logic (the surprise that first paralyses her, the movement of retreat, the half-finished gesture of begging, and finally the melancholy of defeat) and could each be captured, »photographed« in an image which obeyed the norms of composition, proportion and balance. The backing away seems caused by the bowing of the legs and bending the torso backwards; the torso then becomes erect in order to form, with the arms, »a soft half-circle«, while the neck is stretched »in a spiral line«. The artist does not need to hide her artifice (»as if by surprise«). She makes of her own body the site of representation, knowing that it is her body to which all eyes are drawn, rather than that of her interlocutor.

We find the same situation at the Théâtre Italien: though interpreted by the famous Luigi Lablache, Elmiro was of no greater importance here than in the previous production. When Blaze de Bury thus begins his description, »the father storms in, and we were then witness to one of the most wonderful heights to which dramatic art has ever been raised«, we expect to read details about the basso's performance. This is not, however, what we are given: Blaze de Bury is rather fascinated by the same effect of bodily paralysis as that described by Morando de' Rizzoni: »À l'aspect du vieillard qui vient de la maudire,

71 »[...] when Rodrigue talks to her of love, and she stares at him with a look full of contempt.« De Rizzoni: *La Pasta nell'Otello*, p. 14.

72 »When the father, to force his daughter to marry Rodrigo, says to her: *Se al padre non cedi / Punirti saprà*, she freezes as if by surprise, and bends her torso back, barely supported on her almost kneeling legs, then shortly after, she asks forgiveness with her hands, forms a soft half-circle with the top half of her body, and moves her neck in spiral motions, and her head turned towards her father's face, seeks to unravel his thoughts, and seeing him severe and threatening, falls into the deepest sorrow.« *Ibid.*, p. 13–14.

Desdémone s'arrêtait immobile et comme frappée de la foudre au milieu de ses élans d'ivresse.»⁷³

Conclusion At the beginning of his *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral*, the great French actor François-Joseph Talma expresses one of the most commonly shared regrets in the history of the theatre: »when he has left the stage, the actor's talent exists only in the memory of those who saw and heard him.«⁷⁴ No doubt singers of these times left little more trace of their gestures than of their voice. But, as this article hopes to have shown, there are many spectators, with many memories and testimonies, and many textual or graphic sources which we can correlate with these accounts in order to glimpse what might have happened on stage at the *Théâtre Italien*.

We thus understand that if the *Théâtre Italien* sometimes sailed »en haute mer«, having no stage director, or »captain sailing a ship«, it was not because nobody cared about the staging of its productions, but rather because various members of the theatre did so, and because the first singers wanted their hands firmly on the ship's wheel. From the librettist to the singing master or even the ballet master, many people were active in stage organisation depending on their skills, abilities and desires. But their action has to be understood in terms of logistics and disciplinary organisation: the artistic part of staging depended primarily on the »primi attori«.

As these examples have illustrated, many of those engaged at the *Théâtre Italien* were well-known for their talent as actors. They developed scenic practices responding to a commonly diffused hierarchy of gestures, coordinated in the search for an aesthetic of the »right« gesture. Far from being mere attitudes, their gestures had to be conceived as sequences culminating in a revealing or epiphanic instant. The success of such a gesture relies on the actor's being able to make us understand an already known »ethos«, on the sensibility of the spectator to recognise the gesture in question, and on the agreement which binds actor and spectator together around the aesthetic codes common to the arts and culture of the time. But in the first half of the nineteenth century, the art of the actor transcended traditional models of figurative art, renewing conventional hierarchies through observation of the quotidian and by such scenic practices as pantomime and attitudes. At the same time, the specificity of the singer's gesture, in its union with singing, asserted itself more and more. The ideal of the actor-singer was based less on principles

73 »At the sight of the old man who has just cursed her, Desdemona stopped immobile, as if struck by lightning, in the middle of her exalted movements.« Blaze de Bury: *Musiciens contemporains*, p. 254.

74 François-Joseph Talma: *Quelques réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral dans les Mémoires de Lekain*, Paris 1825, modern edition: *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral*, ed. by Pierre Frantz, Paris 2002, p. 27.

to be adopted than on a pantheon of model artists, who often originated in the Paris *Théâtre Italien*. It is for this reason that we may attempt to understand staging and acting practices, in the absence of a stage director, not by neglecting or disregarding singers' personal styles and spectators' subjective visions, but rather by putting these dynamic aspects on centre stage, in the spotlight.

Anselm Gerhard

Zugespitzte Situationen. Gestische Verständlichkeit und

»parola scenica« in der französischen und italienischen Oper nach 1820

In den bewegten Jahren nach der Französischen Revolution, in der sogenannten »Sattelzeit« zwischen Ancien Régime und den postfeudalen Ordnungen des 19. Jahrhunderts verändert sich die Dramaturgie des Musiktheaters auf grundlegende Weise. Zu den entscheidenden Neuerungen gehört die Zuspitzung szenischer Konflikte in herausgehobenen »situazioni«, die dem Publikum allein aufgrund ihrer gestischen Vergegenwärtigung verständlich sind, vorzugsweise aber auch mit besonders gut vernehmlichen, also meist ohne Orchesterbegleitung gesungenen Worten hervorgehoben werden. Offensichtlich hat das Phänomen seine Wurzeln im Pariser Boulevard-Theater des Empire. Dennoch wird es erst viel später, in einem 1870 geschriebenen Brief Giuseppe Verdis mit einem Begriff (»parola scenica«) belegt.

Eine Rekonstruktion der Frühgeschichte der neuen dramaturgischen Technik zwischen etwa 1810 und etwa 1840 erlaubt nicht zuletzt grundsätzliche Aufschlüsse über das enge Verhältnis von Gestik, Pantomime, Musik und Text in der Oper des frühen 19. Jahrhunderts. Dabei ist die Tendenz der Oper des 19. Jahrhunderts zum Gestischen offensichtlich. Giovanni Gherardini, zunächst als Gymnasiallehrer und später in der Aufsichtsbehörde für die Primarschulen in Mailand tätig, fasste diese Tendenz im Jahre 1818, also ein Jahr nachdem er das Libretto zu Rossinis *La Gazza ladra* verfasst hatte, wie folgt zusammen:

»Debbe ancora la materia del melodrama essere di qualità da far nascere varj accidenti, i quali colpiscano li occhi e si facciano da sè comprendere senza l'ajuto delle parole [...]. Ora l'azione sarà tuttavia interessante s'ella avrà riguardo di parlar molto alla vista. Nel che parmi di vedere una certa corrispondenza fra il melodrama e la rappresentazione pantomimica.«¹

Aus dieser Analogie zwischen der Oper des frühen 19. Jahrhunderts und der Pantomime ist das Paradox zu erklären, dass in einem – überdies höchst erfolgreichen – Werk wie Scribes und Aubers *La Muette de Portici* von 1828 die Titelrolle ausgerechnet einer Figur zugewiesen wurde, die gar nicht singen kann. Und ebenfalls aus dieser neu in Anspruch

¹ »Das Material einer Oper muss außerdem so gestaltet sein, dass daraus verschiedene Zwischenfälle hervorgehen können, die ins Auge stechen und von selbst verstanden werden können, ohne die Unterstützung der Worte [...]. Daher wird die Handlung immer dann von Interesse sein, wenn sie daraufhin angelegt ist, dem Auge viel zu bieten. Worin mir eine gewisse Übereinstimmung zwischen der Oper und der pantomimischen Darstellung erkennbar zu sein scheint.« Giovanni Gherardini: *Elementi di poesia* [1818], Mailand 1841, S. 362 f.; Neapel 1849, S. 320.

genommenen Analogie ist zu erklären, dass der zwischen 1831 und 1835 verantwortliche Direktor der Pariser Opéra, Louis-Désiré Véron, im Rückblick apodiktisch festhielt:

»Un opéra en cinq actes ne peut vivre qu'avec une action très dramatique, mettant en jeu les grandes passions du cœur humain et des puissants intérêts historiques; cette action dramatique doit cependant pouvoir être comprise par les yeux comme l'action d'un ballet.«²

Die Vorgeschichte dieses Prinzips der »pantomimischen Verständlichkeit«³ reicht mindestens bis in die 1790er-Jahre zurück. Wie Arnold Jacobshagen gezeigt hat, überraschen sowohl Dalayracs *Camille ou Le Souterrain* aus dem Jahre 1791, eine *comédie mêlée de musique*, also das, was man heute als »opéra-comique« bezeichnet, wie Paërs italienische Neubearbeitung desselben Stoffs für Wien 1799 mit dem Titel *Camilla, ossia Il Sotterraneo* durch den Einsatz von langen, vorher unvorstellbaren pantomimischen Abschnitten.⁴ Aber nicht um pantomimische Szenen auf dem Musiktheater soll es im Folgenden gehen, sondern um szenische Höhepunkte, in denen das Entscheidende zwar pantomimisch verdeutlicht, aber doch gleichzeitig mit gesungenen Worten unterstrichen wird, wobei die musikalische Gestaltung der gesungenen Worte so angelegt ist, dass jedem hörenden Zuschauer die besondere Bedeutung dieser Situation nicht nur ins Auge, sondern vor allem ins Ohr springt.

Ein Definitionsversuch aus der Praxis Die moderne Opernforschung beschreibt genau dieses Prinzip als »*parola scenica*«, in Anlehnung an mehrere oft zitierte Briefe Verdis aus dem Jahre 1870.⁵ Beginnen wir also die genauere Betrachtung mit einem Beleg aus der späteren Phase des Phänomens. Verdi schrieb am 10. Juli 1870, während der Arbeit an *Aida*, seinem Verleger Giulio Ricordi:

- 2 »Eine Oper in fünf Akten kann nur mit einer hochdramatischen Handlung fesseln, die die großen Leidenschaften des menschlichen Herzens und mächtige historische Interessen ins Spiel bringt; diese dramatische Handlung muss dabei von den Augen verstanden werden können wie die Handlung eines Balletts.« Louis-Désiré Véron: *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Paris 1854, Bd. 3, S. 252.
- 3 Vgl. Anselm Gerhard: *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart/Weimar 1992, S. 131–136, für das Zitat S. 136.
- 4 Vgl. das Kapitel »Stumme Handlung und Pantomime«, in: Arnold Jacobshagen: *Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater*, Stuttgart 2005 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 57), S. 146–162.
- 5 Für eine vollständige Dokumentation von Verdis einschlägigen Äußerungen und einen breiten Überblick über die kritische Auseinandersetzung der Forschung mit Verdis Neologismus vgl. Fabrizio Della Seta: »*Parola scenica*« in Verdi e nella critica verdiana, in: *Le parole della musica*, hg. von Fiamma Nicolodi und Paolo Trovato, Florenz 1994 (*Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena*), Bd. 1, S. 259–286; auch in: Della Seta: »... non senza pazzia«: *prospettive sul teatro musicale*, Rom 2008 (*Saggi*, Bd. 47), S. 203–225.

»Rileggo sempre il scenario d'Aida. [...] Non vorrei che [...] si dimenticassero le parole sceniche. Per parole sceniche io intendo quelle che scolpiscono una situazione od un carattere, le quali sono sempre anche potentissime sul pubblico. So bene che talvolta è difficile darle forma eletta e poetica. Ma ... (perdonate la bestemmia) tanto il poeta che il maestro devono avere al caso il talento e il coraggio di non fare né poesia né musica ... Orrore! orrore!«⁶

Verdi wusste genau, dass bei aller szenischen Präzision einer »pantomimischen Verständlichkeit« es bisweilen nötig ist, das auf der Bühne Dargestellte mit klar verständlichen Worten genauer zu bestimmen. Als Musterfall aus seiner Oper *Aida* kann die Konfrontation der Titelheldin mit ihrem Vater im dritten Akt gelten. Amonasro will seine Tochter zwingen, sich als Lockvogel bei dem von ihr geliebten ägyptischen Befehlshaber Radamès militärstrategische Informationen zu verschaffen. In einer regelrechten Eskalation malt er erst die Schrecken einer erneuten Eroberung der äthiopischen Heimat durch die ägyptischen Truppen aus. Dann lässt er seine verstorbene Frau, also Aidas Mutter, als Gespenst auftreten, die ihre Tochter verflucht. Und als Aida immer noch auf ihrem »Ah! no« beharrt, stößt er sie zurück und schleudert ihr die Worte ins Gesicht: »Du bist nicht meine Tochter ... Du bist die Sklavin der Pharaonen« (»[respingendolo] Non sei mia figlia ... / Dei Faraoni [-] tu sei la schiava.«) Die Silben »Non sei mia« werden dabei ebenso wie der gesamte Doppelpers »Dei Faraoni tu sei la schiava« der höchsten Lage der Bariton-Partie, zwischen c' und ges' zugewiesen, das Orchester pausiert und spielt nur zum Wort »figlia« im Tutti eine aufsteigende chromatische Tonleiter. Die einzige weitere Intervention des Orchesters erfolgt auf der zweiten, schwachen Zählzeit des Taktes, in dem Amonasro für einen ganzen Takt die Silbe »(Fa-ra)-o-(ni)« aushält, so dass dieser Tutti-Schlag die Verständlichkeit des Textes nicht im Geringsten beeinträchtigt (Notenbeispiel 1).

Der kurze Moment zeigt auf typische Weise den charakteristischen Umgang Verdis mit einer »parola scenica«: Aus einem (dissonanten) fortissimo des Orchester-Tuttis tritt die Singstimme hervor, die in hoher Lage eine entscheidende Textaussage in fast alltags-sprachlicher Zuspitzung heraushämmert. (Noch im Detail zeigt sich, wie wörtlich Verdis Ermahnung zu nehmen ist, dabei auf musikalische und poetische Eleganz zu verzichten: Gegenüber dem Libretto setzte er an Stelle des gewählten Wortes »prole«/»Spross« das alltagssprachliche Wort »figlia«/»Tochter«.) Typischerweise erscheint eine solche »paro-

6 »Ich lese immer wieder den Prosa-Entwurf von *Aida*. [...] Ich möchte nicht [...], dass die parole sceniche vergessen werden. Unter parole sceniche verstehe ich jene, die eine Situation oder einen Charakter herausmeißeln; sie sind auch immer von größter Wirkung für das Publikum. Ich weiß wohl, dass es manchmal schwierig ist, ihnen eine gewählte und poetische Form zu geben. Aber ... (verzeihen Sie den Fluch) in gewissen Fällen müssen sowohl der Librettist wie der Komponist das Talent und den Mut aufbringen weder Dichtung noch Musik zu machen ... O Schreck! O Schreck!« Zit. nach Franco Abbiati: Giuseppe Verdi, Mailand 1959, Bd. 3, S. 348.

NOTENBEISPIEL 1
Giuseppe Verdi: *Aida*, 3. Akt

(respingendola)

Amonasro

Non sei mia fi - glia...

Dei Fa - ra - o - - ni tu sei la schia - va!

la scenica« nicht im locker gefügten, dialogischen Rezitativ zwischen zwei geschlossenen Nummern, sondern in einem Zwischenteil eines mehrteiligen Ensembles, also im sogenannten *tempo di mezzo* oder auch im *tempo d'attacco* vor einem Ensemble. Dabei wirkt der emotionale Höhepunkt als Auslöser für einen introvertierten Moment des Schreckens, der in einem kontemplativen Ensemble (also zum Beispiel dem *pezzo concertato*) in aller Regel in langsamem Tempo musikalisch Gestalt gewinnt. Genau dies hat bereits vor über zwei Jahrzehnten Harold Powers festgehalten:

»The passages in connection with which Verdi mentioned ›parola scenica‹ in his correspondence [...] all turn out to be not beginnings of a set-piece but rather launching pads for a set-piece that will follow forthwith.«⁷

Zwei Beispiele aus dem Jahre 1842 Wie ebenfalls Harold Powers dokumentiert hat, gibt es Belege für die Denkfigur der »parola scenica«, ohne dass damals der schlagende Begriff verwendet worden wäre, bereits in Verdis Briefwechsel der 1850er-Jahre. Vor allem aber gibt es ein weiteres Musterbeispiel für dieses dramaturgische Prinzip bereits in Verdis

- 7 »Die Abschnitte, auf die Verdi in seinen Briefen das Wort ›parola scenica‹ bezog, erweisen sich sämtlich nicht als Beginn einer geschlossenen Nummer, sondern eher als Abschussrampen für eine geschlossene Nummer, die sich unmittelbar anschließt.« Harold Powers: »Simon Boccanegra« I. 10–12: a generic-genetic analysis of the council chamber scene, in: *Nineteenth-century music* 13 (1989/90), S. 128.

erster national und international erfolgreicher Oper, in Nabucodonosor aus dem Jahre 1842. Am Ende des zweiten Aktes wird ebenfalls ein Konflikt zwischen Vater und Tochter dargestellt: Fenena akzeptiert nicht, dass sich ihr Vater Nabucodonosor als Gott bezeichnet und sein babylonisches Volk dazu zwingen will ihn anzubeten. Lieber will sie zusammen mit den von Nabucodonosor unterdrückten Juden sterben:

FENENA
 Ebra con lor morirò.
 NABUCODONOSOR
 Tu menti! ... O iniqua, pròstrati (furibondo)
 Al simulacro mio.
 FENENA
 No! ... sono Ebra!
 NABUCODONOSOR (prendendola per il braccio)
 Giù! ... pròstrati! ...
 Non son più Re, son Dio!!
 (rumoreggia il tuono, un fulmine scoppia sul capo del Re. [...])
 A tanto scompiglio succede tosto un profondo silenzio)
 TUTTI
 O come il cielo vindice
 L'audace fulminò!⁸

Auch hier werden die entscheidenden Worte »Giù! ... pròstrati! ... / Non son più Re, son Dio!!« – mit Ausnahme des letzten Wortes »Dio« – von Nabucodonosor in hoher Lage ohne Orchesterbegleitung und überdies – so die Ausführungsanweisung – ohne Rücksicht auf den notierten Rhythmus (»a piacere«) gesungen. Und auch hier sind diese – jedenfalls im Wort »Giù!« – eher einer Alltagssprachlichen Sphäre zuzuschreibenden Worte der Auslöser für eine geschlossene Nummer, nur dass an Stelle der eigentlich zu erwarteten *stretta* des Finales, an der sich alle auf der Bühne Anwesenden zu beteiligen hätten, Verdi diese Nummer als Solo in einem nicht sehr schnellen Tempo für den wahnsinnigen König disponiert. Im Vergleich zu *Aida* fällt zudem der exzessive Einsatz von »special effects« auf, vor allem aber die erschrockene Reaktion aller Umstehenden, die – auch das gehört zur eigentümlichen Logik einer Theaterform, in der man nicht spricht, sondern singt – in »tiefem Schweigen« mit zwei siebensilbigen Versen die Situation kommentieren.

8 F: Als Jüdin werde ich mit ihnen sterben. – N: Du lügst! ... Oh, Schändliche, auf die Knie (wütend) vor meinem Bildnis. – F: Nein! ... ich bin Jüdin! – N: (nimmt sie am Arm) Runter! ... auf die Knie! ... Ich bin nicht mehr König, ich bin Gott!! (der Donner rollt, ein Blitz schlägt auf dem Haupt des Königs ein. [...]) Auf so viel Durcheinander folgt plötzlich ein tiefes Schweigen) – Alle: Oh, wie der rächende Himmel den Übermütigen strafte!

Im selben Jahr 1842 schloss Richard Wagner in Dresden die Komposition seiner romantischen Oper *Der fliegende Holländer* ab, die am 2. Januar 1843 zur Uraufführung gelangte. Am Beginn von deren letztem Finale sieht der Zuschauer, wie der Titelheld »ungesehen« das Gespräch zwischen Senta und Erik »belauscht« hat. »In furchtbarer Aufregung bricht er jetzt hervor« und ruft aus »Verloren! Ach! verloren! / Ewig verlornes Heil!« Für ihn ist der Abschied beschlossene Sache. Die entscheidenden Worte »Sagt Lebewohl auf Ewigkeit dem Lande!« werden von ihm wiederum in hoher Lage unbegleitet gesungen, erst auf das Wort »Lande« setzt das Orchester mit einer chromatischen Aufwärtsbewegung ein, bevor in einem kontemplativen Ensemble die drei Protagonisten des Eifersuchtsdramas jeder für sich ihren Gefühlen Ausdruck geben.

Meyerbeers »Je t'aime!« Die auffällige Parallele in zwei gleichzeitig und unabhängig voneinander entstandenen Partituren zwingt uns zur Vermutung, dass das von Verdi später mit dem Schlagwort »parola scenica« bezeichnete Verfahren seinen Ursprung vor 1840 hat. In der Tat findet man eine ganz ähnliche Formulierung in einer der einflussreichsten Opern des 19. Jahrhunderts, in Meyerbeers *Les Huguenots* aus dem Jahre 1836. In einem der eindrucklichsten Duette der Operngeschichte setzt die gerade mit einem katholischen Edelmann verheiratete Valentine alles daran, den Hugenotten Raoul davon abzuhalten, seinen Glaubensgenossen im anbrechenden Massaker der Bartholomäusnacht zu Hilfe zu eilen. Valentine fürchtet um das Leben des von ihr geliebten Raoul, sollte er sich ausgerechnet in diesem Moment auf die Straßen von Paris trauen. Als Katholikin sieht sie nur das Schicksal des geliebten Mannes, nicht die Gefahr für das Kollektiv aller Hugenotten. So fleht sie Raoul an, in ihrem Haus zu bleiben; in höchster Erregung rutscht ihr – wie es scheint, wider Willen – eine (für eine verheiratete Frau völlig unschickliche, ja verbrecherische) Liebeserklärung heraus:

»Reste, Raoul, puisque tu me chéris, / Je t'implore enfin pour moi-même; / Car si tu meurs, je meurs aussi! / Reste! reste! je t'aime!«

(»Bleib, Raoul, da Du mich lieb hast, flehe ich Dich an für mich selbst; denn wenn Du stirbst, sterbe auch ich! Bleib! bleib! ich liebe Dich!«)⁹

Meyerbeers Musik akzentuiert hier mit dem wiederholten Wechsel rezitativerischer Deklamation und eines schnellen *Allegro* im Orchester höchste Anspannung und unbändiges Vorwärtsdrängen. Die Bewegung von Valentines Stimme bildet zunächst mit dem chromatischen Aufstieg vom c zum fis ganz unmittelbar Meyerbeers Ausdrucksanweisung »s'animant toujours davantage« (»in immer größerer Erregung«) ab. Valentine scheint nicht mehr weiter zu wissen; die beiden Ausrufe »reste!« werden weinend (»en pleurant«) auf Töne eines verminderten Septakkords gesungen, während das Orchester

9 Siehe die Beiträge von Laura Möckli und Anette Schaffer in diesem Band.

pausiert. Das lapidare und alltagssprachliche »je t'aime!« ist dagegen – ebenfalls unbegleitet – in C-Dur mit dem formelhaften Quartfall c-g gehalten, als handle es sich um die jahrhundertealte Schlussfloskel am Ende eines einfachen Rezitativs. In diesem Zusammenhang ist es auch von Interesse, dass in dem vom Librettisten Scribe zum Druck gegebenen Textbuch dieser Dialog wesentlich ausführlicher und »literarischer« gestaltet ist als in Meyerbeers Komposition. Durch den Einsatz von langen Versen (in der von Scribe zum Druck gegebenen Librettofassung drei Alexandriner und ein Achtsilbler im Vergleich zu einem Zehnsilbler, zwei Achtsilblern und einem Sechssilbler in der Komposition) und eines sehr viel gewählteren Vokabulars wirken Valentines Worte auch in ihrem abschließenden Vierzeiler wesentlich »gesitteter«:

»Eh bien donc, si ma voix vainement te supplie, / Et si mon malheur seul peut préserver ta vie, / Enfin ... s'il faut me perdre afin de te sauver, / Reste, Raoul, reste ... je t'aime!!!«
 (»Nun gut denn, wenn meine Stimme dich vergeblich beschwört, und wenn nur mein Unglück Dein Leben schützen kann, wenn schließlich ... ich zugrunde gehen muss, um Dich zu retten: Bleib, Raoul, bleib ... ich liebe Dich!!!«)

Mit einer kadenzierenden Formulierung nach Valentines »je t'aime!« bestätigt das Orchester einerseits die Rückkehr nach C-Dur, unterstreicht aber mit der dafür gewählten chromatischen Achtelkette im *presto* und im *fortissimo*, dass von einem Abschluss keine Rede sein kann. Und in der Tat folgt, nachdem die szenische Dynamik hier einen neuen Höhepunkt erreicht hat, wenig später der langsame Satz, das *adagio* des mehrteiligen Duetts.¹⁰ Nur in einem Punkt unterscheidet sich diese Szene von den drei anderen bisher betrachteten Szenen: Im Gegensatz zu Amonasros Wegschleudern der Tochter, im Gegensatz zu Nabucodonosors brutalem Griff nach dem Arm seiner Tochter, aber auch im Gegensatz zur körperlich-gestischen Spannung von Wagners Schlüsselszene, in der sich Senta immerhin zweimal dem Holländer in den Weg wirft, verzichtet Meyerbeer auf handgreifliche Berührungen. Ihm geht es nicht um irgendeine Körperlichkeit der unterdrückten Liebe Valentines, sondern viel mehr um die Angst einer wohlherzogenen Tochter, die plötzlich erkennen muss, dass sie Gefühle hat, die sie nicht haben darf. Auch wenn gestische Szenenanweisungen im engeren Sinn an dieser Stelle fehlen, ist offensichtlich, dass diese Schlüsselszene und vor allem dieses lapidare Schlüsselwort mit – allerdings introvertierten – Gesten unterstrichen werden muss.

Dabei ist es durchaus sinnvoll, sich den engen Zusammenhang von solchen Gesten und einer Diktion klarzumachen, die das Schüchterne einer ersten Verliebtheit auszu-

¹⁰ Für eine ausführliche Analyse des formalen Aufbaus dieses Duetts vgl. Anselm Gerhard: Liebesduette in *flagranti*. »Suspense« und »pacing« in der Oper des 19. Jahrhunderts, in: *Mitten im Leben. Musiktheater von der Oper zur Everyday-Performance*, hg. von Anno Mungen, Würzburg 2011 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Bd. 23), S. 61–68.

drücken versucht. In Verdis *Rigoletto* aus dem Jahre 1851 begegnet der Satz »Io l'amo« nicht – wie bei Meyerbeer – als »parola scenica«, sondern in einem einfachen Rezitativ am Beginn des dritten Aktes. Als der Komponist 1862 in London zum ersten Mal Adelina Patti als Gilda sah, war er von der Gestaltung dieses präzisen Moments begeistert; noch fünfzehn Jahre später erinnerte er sich:

»Mi rammento [...] più di tutto nel recitativo che precede il quartetto del *Rigoletto* quando il padre le mostra l'amante nella taverna dicendo »E l'ami sempre? ... Io l'amo« risponde. Non v'è espressione che possa esprimere l'effetto sublime di questa parola detta da lei.«¹¹

Erste Beispiele vor 1830 Um nun aber wieder auf die Frühgeschichte des hier dargestellten Verfahrens zurückzukommen, gilt es auf ein herausragendes Beispiel in Rossinis erster französischsprachiger Oper *Le Siège de Corinthe* aus dem Jahre 1826 hinzuweisen. Dort ist Pamyra, die weibliche Protagonistin hin- und hergerissen zwischen der Aufforderung des von ihr geliebten türkischen Eroberers Mahomet, ihm ins Feldlager zu folgen, und dem Befehl ihres Vaters Cléomène, mit ihm und dem für sie ausgesuchten Verlobten Néoclès bis zum Tod in der belagerten Stadt auszuharren. Angesichts ihrer Ablehnung der arrangierten Heirat ereifert sich Cléomène und ruft aus:

»Fille ingrate! Opprobre de ton père, / A ton front criminel j'attache ma colère / Je te maudis ...«
(»Undankbare Tochter! Schande für Deinen Vater, auf Deine verbrecherische Stirn hefte ich meinen Zorn, ich verfluche Dich ...«) (Notenbeispiel 2).

Die musikalische Gestaltung dieser »malédiction« prägt nun viele Merkmale aus, die auch für die bisher untersuchten Beispiele charakteristisch waren: Cléomène, einer der letzten Väter in der Operngeschichte, denen die Tenorlage zugewiesen ist, deklamiert seine Worte auf äußerst verständliche Weise. Zwar schweigt das Orchester nicht völlig, aber mit einfachen Akkorden nur auf den schweren Zählzeiten des jeweiligen Textes wird die Aufmerksamkeit der Hörer ganz auf die Stimme gelenkt. Das Schlüsselwort »maudis« wird durch einen Sprung vom *c* ins hohe *a* hervorgehoben und erst danach kommentieren die Umstehenden voller Schrecken: »Affreux transport!« (»Schreckliche Erregung!«) Zwar findet sich in den publizierten Quellen keine Szenenanweisung, die Cléomènes Fluch begleiten würde (auch wenn man sich eine solche unschwer vorstellen kann), jedoch folgt auch hier unmittelbar auf die Schlüsselszene und den anschließenden

11 »Ich entsinne mich [...] mehr als an alles andere an das Rezitativ, das dem Quartett im *Rigoletto* vorausgeht, wenn ihr der Vater den Liebhaber in der Taverne zeigt und sagt: »Und Du liebst ihn immer noch? ...« und sie antwortet: »Ich liebe ihn«. Es gibt keinen Begriff, der die erhabene Wirkung dieses von ihr ausgesprochenen Wortes auszudrücken vermag.« Brief Verdis an Giulio Ricordi vom 5. November 1877, zit. in: *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, hg. von Gaetano Cesari und Alessandro Luzio, Mailand 1913, S. 625.

Cléomène

Pamira
Ismène
Chœur

Omar
Mahomet
Chœur

à ton front cri-mi-nel j'at-ta-che ma co-lè-re,

f > *f* > *f* > *ff* > *f* >

NOTENBEISPIEL 2 Gioachino
Rossini: Le Siège de Corinthe

je te mau - dis...

Af - freux trans - port!

Af - freux trans - port!

Af - freux trans - port!

ff

Musical score for "L'Espresso" by Frédéric Chopin, Op. 9, No. 2. The score is in 3/4 time, key of B-flat major, and consists of five measures. The vocal line (Soprano) has lyrics: "Af - freux trans - port!". The piano accompaniment features a bass line with dynamics *p* and *ppp*.

erschreckten Kommentar der unbeteiligten Beobachter ein geschlossener Abschnitt der Ensemble-Nummer, hier die *stretta* des Finale des ersten Aktes.

Bei *Le Siège de Corinthe* handelt es sich allerdings um keine Neukomposition für Paris. Vielmehr hat Rossini auf weite Strecken eine ältere neapolitanische Partitur, *Maometto II*, für seinen ersten Pariser Kompositionsauftrag neu eingerichtet. Da nun aber präzise diese Szene in der italienischen Oper aus dem Jahre 1820 fehlt, spricht vieles für die Hypothese, dass das Prinzip der »parola scenica« wie so viele dramaturgische Neuerungen im europäischen Musiktheater des 19. Jahrhunderts seinen Ursprung in Paris hat. Auf jeden Fall zeigt ein Vergleich mit einer anderen italienischen Oper Rossinis, dass dieser Komponist erst in Paris das Wirkungspotential eines herausgehämmerten und ganz auf Verständlichkeit hin komponierten Schlüsselsatzes auszuschöpfen wusste.

In Rossinis *Otello ossia Il moro di Venezia* aus dem Jahre 1816 findet sich ebenfalls im ersten Akt eine bis ins Detail analoge Situation (Notenbeispiel 3): Elmiro, Desdemonas Vater, will seine Tochter mit Rodrigo verheiraten. Als er erkennt, dass diese zu dem fremden Otello hält, verflucht er sie mit den lapidaren Worten »Figlia! ... Ti maledico.« (»Tochter! ... Ich verfluche Dich.«) Auch Elmiro, ein Bariton, skandiert die ersten Silben seines Fluchs mit Repetitionen auf dem Ton c, bevor er auf die Silbe »(ma-le)-di-(co)« in einen höheren Ton an der obersten Grenze seines Ambitus (es) springt. Aber im Gegensatz zur vergleichbaren Szene in *Le Siège de Corinthe* wird dieses entscheidende Wort gerade nicht verständlich, jedenfalls dann, wenn man nicht, wie freilich damals für ein Opernhaus in Neapel vorauszusetzen, das Libretto während der Aufführung mitliest. Denn präzise auf Elmiros Silbe »di« fallen sämtliche anderen Solisten und der Chor dem erzürnten Vater mit dem Ausruf »Ah!« ins Wort, so dass dessen Stimme und die verbleibenden Silben »di-co« im eigentlichen Sinne in diesem Tutti untergehen. (Rossini hat daraus bei der Niederschrift seiner Partitur sogar die Konsequenz gezogen, dass er – im Gegensatz zum gedruckten Libretto – Elmiro gar nicht erst »ausreden« lässt: Die Silbe »co« fehlt in der Textunterlegung der Partiturhandschrift, auch wenn sich in den meisten sekundären Quellen Vervollständigungen von Elmiros Partie mit dem Wort »maledico« oder – weniger sinnvoll – mit der Vergangenheitsform »maledissi« finden.¹²)

Es ist gut möglich, dass bei einer genaueren Recherche vor allem in französischen Partituren weitere Beispiele für dieses Verfahren gefunden werden können, die ähnlich wie Rossinis *Le Siège de Corinthe* bereits wesentliche Aspekte des nach 1830 standardisierten Szenentyps ausprägen. Dabei wäre freilich darauf zu achten, dass nicht jede in hoher Lage herausgeschleuderte Deklamation ohne Orchesterbegleitung – wie etwa Leonores

12 Vgl. den Quellenbericht des Herausgebers in: Gioachino Rossini: *Otello ossia Il moro di Venezia*, hg. von Michael Collins, Pesaro 1994 (Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini, Bd. I/19), *Commento critico*, S. 92.

Desdemona
Emilia
Coro
Ah!...

Rodrigo
Otello
Coro
ne - mi-co... Ah!...

Elmiro
Fi - glia!... Ti ma - le - di - - - - -

pp *ff* *tutta forza*

NOTENBEISPIEL 3
Gioachino Rossini: Otello
 ossia Il Moro di Venezia

sotto voce
che gior - no d'or - ror!...

sotto voce
che gior - no d'or - ror!...

sotto voce
che gior - no d'or - ror!...

sotto voce
che gior - no d'or - ror!...

pp

Ausruf »Tödt erst sein Weib!« im Quartett aus dem letzten Akt von Beethovens *Leonore* (1805) beziehungsweise *Fidelio* (1814) – die strukturelle Funktion als »launching pad for a set-piece«, als »Abschussrampe für eine geschlossene Nummer« erfüllt.

Theater der Situationen Noch wichtiger als die Suche nach früheren Beispielen einer »parola scenica«, die weiteren Forschungen überlassen werden muss, scheint aber für den Moment das Verständnis dieser »Formel« aus einer dramaturgischen Gesamtkonzeption und deren impliziten Voraussetzungen. Gleichgültig, ob man dies als Ästhetik, als Dramaturgie oder als Theatralizität bezeichnen will – offensichtlich ging Verdi, aber genauso auch Meyerbeers musiktheatralisches Denken von dem aus, was italienische

Autoren um 1840 mit Begriffen wie »posizione« und »situazione« zu erfassen suchten: dem Moment, in dem dramatische Energie gebündelt erscheint und der deshalb geeignet ist, im Sinne der Bedeutung des englischen Wortes »momentum«, Energien freizusetzen, die notwendig sind, um der eher konventionellen Gestalt eines in sich geschlossenen Ensembles musikdramatische Spannung zu verleihen. Auch für diesen Zusammenhang lohnt das Nachlesen in Gherardinis Poetik-Lehrbuch. Dort wird festgehalten, der Stoff einer Oper »dee porgere continua occasione allo sfogo degli affetti«, müsse »die ständige Gelegenheit bieten, den Leidenschaften freien Lauf zu lassen«.¹³ In einem anderen Zusammenhang umreißt aber Gherardini eine notwendige Voraussetzung eines solchen auf die Entäußerung von Leidenschaften hin konzipierten Theaters. Bei der Beschreibung der antiken Tragödie benutzt der Mailänder Schriftsteller das Wort »situazione« und entschuldigt sich sogleich in einer Fußnote für die Verwendung dieses Begriffs aus dem Theater-Jargon:

»Questa parola situazione in questo senso non ha per ancora ottenuta la grazia d'essere accolta in grembo del Vocabolario, tuttoché di lunga mano ricevuta nell'uso commune; ed io l'avrei fugita volentieri, se ne avessi conosciuta un'altra già canonizzata, la quale importasse la medesima idea, ciò è il dove cadono circostanze da produrre effetti drammatici.«¹⁴

Verdis Werk erscheint insofern als Musterbeispiel einer Tendenz des Musiktheaters im 19. Jahrhundert, in dem immer öfter – jedenfalls an ausgewählten Schlüsselstellen, die Gelegenheit bieten, »dramatische Wirkungen« zu »erzielen« – poetische Eleganz und ästhetische Überhöhung dem szenischen Effekt geopfert wurde. Aus Poesie wurde – auch in musikalischer Hinsicht – Prosa. Insofern überrascht es nicht, dass es Verdi schon bei der Wahl des Sujets entscheidend auf solche »situazioni« ankam. Einzigartig im 19. Jahrhundert ist dabei sein Bemühen, die kürzestmögliche Formel für diese »sprechenden« Momente zu finden, die er in eine ebenso nuancierte wie präzise kalkulierte Zeitgestaltung einzubinden wusste. So beschwor er seinen Librettisten Piave immer wieder, sich auf »POCHE PAROLE«, auf »wenige Worte« zu beschränken.¹⁵ Und angesichts der nur sehr schwer verständlichen und recht sprunghaft entwickelten Intrige von Verdis *Simon Boccanegra* ereiferte sich ein – dem Komponisten übrigens durchaus gewogener – Kritiker 1857:

¹³ Gherardini: *Elementi di poesia*, S. 362 bzw. S. 320.

¹⁴ »Diesem Wort *situazione* ist bisher noch nicht die Gnade zuteil geworden, im Schoß des Wörterbuchs aufgenommen zu werden, obwohl es seit langem im allgemeinen Gebrauch ist; und ich hätte es gerne vermieden, wenn ich ein anderes bereits kanonisiertes kennen würde, das dieselbe Idee transportieren würde, nämlich Wo die Gelegenheiten plaziert sind, die dramatische Wirkungen erzielen.« Gherardini: *Elementi di poesia*, S. 305 bzw. S. 270.

¹⁵ So während der Arbeit an *Macbeth* im Brief Verdis an Francesco Maria Piave vom 22. September 1846, zit. nach Abbiati: *Giuseppe Verdi*, Bd. 1, S. 644.

»[Il libretto] è un insulto alla grammatica ed alla logica, se vogliamo; ma andatelo a dire, se ne avete il coraggio, al Verdi! Come Rossini che musicava ogni scempiaggine, come Donizetti che qualche volta non dava importanza nessuna ai versi (al punto di farne ei medesimo), Verdi non bada che alle situazioni, e tira un velo sul resto.«¹⁶

Überflüssig zu unterstreichen, dass für solche »situazioni« die gestische Vergegenwärtigung eines herzerreißenden Konfliktes zwischen zwei oder mehreren Bühnenfiguren von essentieller Bedeutung ist, ganz einerlei, welchem Register der emblematische Satz zugewiesen wird. Entscheidend ist, dass sich in einem – wie bei Meyerbeer – introvertierten *pianissimo* oder in einem entsetzten oder erzürnten Schrei höchste dramatische Spannung und äußerstes Pathos manifestiert.

16 »Das Libretto [...] ist, wenn man so will, eine Beleidigung für die Grammatik und die Logik; sagen Sie das aber Verdi, wenn Sie den Mut dazu haben! So wie Rossini jeden Unsinn in Musik setzte, so wie Donizetti bisweilen den Versen nicht die geringste Bedeutung einräumte (bis zu dem Punkt, dass er selbst welche machte), so achtet Verdi nur auf die Situationen und breitet einen Schleier über den Rest.« [Francesco Regli] in: *Il pirata* [Turin] 22 (1857), Nr. 76 vom 22. März.

Christine Pollerus

»Zeichen der innern Empfindung«.

Zur Gestik in der Wiener Oper 1800–1850

Quellen Über das Repertoire der Wiener Opernhäuser in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist man spätestens durch die Publikationen Michael Jahns für RISM-Österreich¹ bestens informiert; die Mitwirkenden, die Organisationsformen, einzelne Komponisten und besondere Aufführungen waren ebenfalls bereits Thema zahlreicher Studien. Bisher kaum untersucht ist jedoch der szenische Aufführungsstil dieser Zeit, also die »Inszenierung«, Aktion, Gestik, Körperhaltung, Gebärde.² Das an sich schon interessante Thema ist vor allem deshalb spannend, weil es bisher so gut wie keine Vorstudien dazu gibt, man also mit jedem Blick in die Quellen offensichtlich Neuland betritt. Besonders in dem, was die Gestik betrifft, liegt dies zum Gutteil wohl an der schwierigen Quellenlage, da es keinen geschlossenen Quellenbestand gibt, sondern stattdessen eine unüberschaubare Menge verstreuter, kleinster und oft vager Hinweise, die in akribischer Detailarbeit zu einem Mosaik zusammengefügt werden müssen.

Die auf den ersten Blick vielversprechendste Quellengruppe stellen die sogenannten Regie- und Soufflier-Bücher des Theaters »nächst dem Kärnthnerthor«, der k.k. Hofoper, dar. Es haben sich mindestens fünfzig solcher handschriftlicher Textbücher, Partituren und Particelle für die Zeit von 1800 bis 1840 erhalten, die sowohl deutsche als auch französische und italienische Opern in deutscher Sprache betreffen und auf dem Titelblatt ausdrücklich als »Regie-« beziehungsweise »Soufflier-Buch« bezeichnet werden.³ Diese Manuskripte sind bisher noch nicht systematisch erforscht worden. Bei ersten stichprobenartigen Untersuchungen musste ich aber feststellen, dass die »Regieangaben« darin auf ein Minimum beschränkt sind. Da heißt es zum Beispiel einmal in

1 Michael Jahn: Die Wiener Hofoper von 1794 bis 1810. Musik und Tanz im Burg- und Kärnthnerthortheater, Wien 2011 (Veröffentlichungen des RISM-Österreich B/11); ders.: Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836. Das Kärnthnerthortheater als Hofoper, Wien 2007 (Veröffentlichungen des RISM-Österreich B/6); ders.: Die Wiener Hofoper von 1836 bis 1848. Die Ära Balochino/Merelli, Wien 2005 (Veröffentlichungen des RISM-Österreich B/1).

2 Margit Legler und Reinhold Kubik: ... in einer edeln Leibesstellung. Zur Optik der sängerischen Darbietung, in: Musizierpraxis im Biedermeier. Spezifika und Kontext einer vermeintlich vertrauten Epoche, hg. von Barbara Boisits und Klaus Hubmann, Wien 2004 (Neue Beiträge zur Aufführungspraxis, Bd. 5); dieser Beitrag behandelt jedoch hauptsächlich die Gestiktraktate von Austin und Jelgerhuis.

3 Sie befinden sich heute in der Österreichischen Nationalbibliothek sowie der Wienbibliothek im Rathaus.

einer 1818 »neu bearbeiteten und ganz neu in die Scene gesetzten« Version von Ferdinand Cortez von Spontini: »steht auf einer Stufe« oder »kniert«.⁴ Vereinzelt findet man hier aufschlussreiche Bemerkungen über die Anordnung der Personen im Bühnenraum, vor allem die des Chors und der Statisterie, für die Gestik sind diese Quellen alleine aber bei weitem nicht ausreichend.

Eine weitaus größere Menge an Daten kann man durch Zeitungskritiken und andere Beschreibungen von Aufführungen gewinnen. Besonders bedeutend sind in diesem Zusammenhang naturgemäß die explizit dem Theater und der Musik gewidmeten Spezialzeitungen, wie die 1806–1860 von Adolf Bäuerle herausgegebene *Wiener allgemeine Theaterzeitung* und die *Wiener allgemeine musikalische Zeitung*, herausgegeben von Friedrich August Kanne 1817–1824, aber auch alle anderen Wiener Journale, wie etwa *Der Humorist*, herausgegeben von Moritz Gottlieb Saphir 1837–1862, darüber hinaus alle in- und ausländischen Theaterzeitschriften und Jahrbücher mit ihren zahlreichen Korrespondenten-Berichten. Die persönlichen Vorlieben, Aversionen und Absichten des Autors sind oft nicht mehr zweifelsfrei von objektivem Bemühen zu unterscheiden – und doch lassen sich Tendenzen erkennen, sogar signifikante Rückschlüsse ziehen, wenn man nur eine quantitativ genügende Menge solcher Quellen heranzieht.

In der dritten Quellengruppe kann man Lehrbücher der Gestik beziehungsweise Schauspielkunst zusammenfassen, von denen zahlreiche in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Wien gedruckt wurden. Daneben wurden selbstverständlich auch auswärtige Bücher gekauft und gelesen; diese sollten daher ebenfalls herangezogen werden. Am häufigsten erwähnt werden die üblichen antiken Quellen (wie Cicero, Plinius, Quintilian), die meist als positive Belege für die Meinung des jeweiligen Autors herangezogen werden. Ebenfalls sehr häufig werden Engels Ideen zu einer Mimik⁵ erwähnt, jedoch durchgehend verhalten bis kritisch in dem Sinne, dass seine »Theorien über die körperlichen Bewegungen [...] nur Automaten, aber keine natürlichen Schauspieler bilden« könnten.⁶ Vereinzelt gibt es Hinweise auf die Rezeption Riccobonis, Sheridans, Le Bruns, Lessings, Ifflands, Schlegels oder Claudius'. Keinen Hinweis konnte ich bisher auf die im vorliegenden Band eingehend gewürdigte Schrift Jelgerhuis' finden, auch Goethes Regeln für Schauspieler werden nur in einer der mir bekannten Wiener Quellen dieser Zeit erwähnt.⁷ Besonders bemerkenswert ist, dass offensichtlich Gilbert Austins Traktat *Chironomia* – das aufgrund von Austins Entwicklung eines einfachen und doch

4 Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs.32316.Mus.

5 Johann Jacob Engel: *Ideen zu einer Mimik*, Berlin 1785/86.

6 Friedrich Wilhelm Ziegler: *Der innere und äußere Mensch in Beziehung auf die bildenden Künste, besonders auf die Schauspielkunst*, Wien 1824, S. 8.

7 Wilhelm Hebenstreit: *Das Schauspielwesen. Dargestellt auf dem Standpunkte der Kunst, der Gesetzgebung und des Bürgerthums*, Wien 1843.

präzisen Gestik-Notationssystems heute allgemein zu den bedeutendsten Quellen gezählt wird – in Wien nicht verbreitet gewesen ist.⁸ So erschien in der Wiener allgemeinen musikalischen Zeitung vom 20. Juni 1818 die »Vorläufige Ankündigung eines mimischen Werkes, und einer dabey angewandten mimischen Notenschrift« aus der Feder des Tenors und Darmstädter Hofvokalmusikdirektors Johann Christian Markwort, der sich gefragt hatte, »warum seit Jahrhunderten nichts Ähnliches versucht worden« sei.⁹ Johann Zimmermann ging in seiner den Mitgliedern des Wiener k. k. Hof-Burgtheaters gewidmeten *Mimischen Schrift-Lehre* von 1841 sogar so weit zu behaupten, dass man »in einem ganzen Jahrhundert kaum zwei gelehrte Sätze über die mimische Schriftlehre, die von Erheblichkeit gewesen wären«, finden könne.¹⁰ Sowohl Austin als auch Jelgerhuis sind daher für Wien zwar zum Vergleich geeignet, aber keinesfalls Hauptquellen.

Die letzte Quellengruppe umfasst diverse Abbildungen, die jedoch für Wien schwierig zu deuten sind: Die Lehrbücher sind durchwegs unebildert; bei den meist aquarelierten oder in Kupfer gestochenen Einzelblättern handelt es sich in der Regel nicht um Szenenbilder, sondern um Figurinen oder Rollenportraits.¹¹ Immerhin lassen sich aus diesen Rückschlüsse auf allgemeine Körperhaltungen ziehen. Einzig die rund achtzig Kupferstiche nach Aquarellen Johann Christian Schoellers, die 1826–1836 als Beilage der Wiener allgemeinen Theaterzeitung erschienen sind, stellen einen geschlossenen Bestand von Szenenbildern dar, der sich jedoch (leider) fast ausschließlich auf Lustspiel-Aufführungen des Theaters in der Leopoldstadt und nur ganz vereinzelt auf Opernaufführungen bezieht.¹²

8 Gilbert Austin: *Chironomia or a Treatise on Rhetorical Delivery*, London 1806. Auch dessen deutsche Übersetzung durch Christian Friedrich Michaelis: *Die Kunst der rednerischen und theatralischen Declamation*, Leipzig 1818, wird anscheinend nur in einer einzigen Publikation von 1843 flüchtig zitiert: Hebenstreit: *Das Schauspielwesen*, passim.

9 Johann Christian Markwort: *Vorläufige Ankündigung eines mimischen Werkes, und einer dabey angewandten mimischen Notenschrift*, in: *Wiener Allgemeine musikalische Zeitung* 2 (1818), Sp. 214. Dieses Werk scheint jedoch nie erschienen zu sein, was besonders bedauerlich ist, da Markwort die erklärenden Bilder im Steindruck bereits 1831 hatte anfertigen lassen und den Druck (allerdings an entlegener Stelle) nochmals unter dem Titel »Von den Stellungen der einzelnen Körpertheile, deren Kunstbenennungen und Bezeichnungen, für Darsteller, Maler und Bilderhauer« für 1831 ankündigte. *Biographisch-literarisches Lexikon der Schriftsteller des Großherzogthums Hessen im ersten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts*, hg. von Heinrich Eduard Scriba, Darmstadt 1831, S. 245.

10 Johann M. Zimmermann: *Mimische Schrift-Lehre*, Wien 1841, S. XI.

11 Vgl. dazu besonders die Sammlung des Österreichischen Theatermuseums, Wien.

12 Eine Ausgabe aller 80 Original-Aquarelle bei Wilhelm Deutschmann: *Theatralische Bilder-Gallerie. Wiener Theater in Aquarellen von Johann Christian Schoeller*, hg. vom Historischen Museum der Stadt Wien, Dortmund 1980.

Aus dieser Vielfalt einzelner Rollenbilder und Figurinen, der quantitativ und qualitativ sehr unterschiedlichen Zeitungsrezensionen, der Regie- und Soufflierbücher beziehungsweise Textbücher und Partituren mit Regieanweisungen würde sich unter Einbeziehung der nachweisbar in Wien rezipierten Lehrwerke wohl ein stimmiges Gesamtbild der Gestik in der Wiener Oper 1800–1850 rekonstruieren lassen – im Rahmen dieser Arbeit ist dies jedoch nicht möglich. Vielmehr sollen im Folgenden einige erste Eindrücke wiedergegeben werden, die Anregung zu weiteren Forschungen sein können.

Sänger-Schauspieler Als erster Punkt fällt auf, dass sich Sänger und Schauspieler in der szenischen Darstellung grundsätzlich nicht unterschieden. Dies liegt zum einen daran, dass wohl fast die Hälfte aller in Wien engagierten Bühnenkünstler Schauspieler und Sänger in einer Person waren. Ein besonders bekanntes Beispiel dafür ist Johann Nestroy (1801–1862), welcher als Bass für sogenannte hohe Rollen als Sarastro in der *Zauberflöte* oder als Don Fernando in *Fidelio* erfolgreich an der Hofoper auftrat, zur gleichen Zeit aber auch schon seine ersten komischen Schauspiele (mit Musik) schrieb, worin er zunehmend selbst auftrat, spielte und sang. Zahlreiche Szenenbilder und sogar Photographien zeugen von seinem Reichtum an Gesten und Mimik (siehe Abbildung 4 auf Seite 138 und Abbildung 5 auf Seite 140). Ein anderes Beispiel ist Johann Michael Vogl, der vor allem als Freund und Förderer Schuberts in Erinnerung ist, welcher als Bariton an der Hofoper und als Hofschauspieler an der Burg engagiert war und außerdem als Regisseur an der Hofoper wirkte. Die berühmte Sepiazeichnung Moritz von Schwind's *Ein Schubert-Abend bei Moritz von Spaun*¹³ zeigt ihn neben Schubert am Klavier sitzend und gestikulierend singen – ein Hinweis darauf, dass sogar im Vortrag von Liedern Gesten eingesetzt werden konnten. Auch bei Sängerinnen lassen sich sowohl Sprech- als auch Singrollen nachweisen: Anna Milder-Hauptmann war zuerst als Schauspielerin aufgetreten, etwa als Lady Macbeth, bevor sie eine der führenden Sängerinnen an der Hofoper beziehungsweise im ganzen deutschen Sprachraum wurde. Dass Singspiele hin und wieder langweilten, muss seinen Grund gerade im Fehlen einer solchen Übereinstimmung gehabt haben, denn Sänger ohne »Darstellungsgabe« erklärten, dass sie sich »nicht zu den Komödianten erniedrigen« wollten. »Liebe Freunde! wenn ihr nicht beide Künste zu vereinigen euch bestrebt, dann bleibt in eurem Konzertsale.« Es wäre in dem Fall dringend notwendig:

»[...] daß unsere jungen Sänger und Sängerinnen sich zuvor der Prüfungs- und Bildungsschule, wie die Schauspieler, unterwerfen. Dann lasse man ihnen von Musikern Unterricht ertheilen, die ihren Vortrag leicht und angenehm, aber stets verständlich, und wo es seyn muß, kraftvoll machen. Der

13 Die Zeichnung entstand 1868 als Vorlage für ein Ölgemälde, dargestellt ist eine fiktive Schubertiade des Jahres 1826.

Unsinn würde sich von selbst vom Theater verlieren, denn Sänger, die Geist und Seele haben, werden sich desselben schämen.«¹⁴

Zum anderen machten »durchkomponierte« Opern, also ausschließlich gesungene Werke, nur einen geringen Bruchteil der musiktheatralischen Aufführungen in Wien in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus. Der weitaus überwiegende Teil waren Singspiele und Schauspiele mit Gesang, ja sogar in Opern wurden die Rezitativstellen zuweilen durch Dialoge ersetzt. Es ist naheliegend, dass ein Darsteller in solchen Partien seit jeher gestisch nicht prinzipiell zwischen »Schauspiel«- und »Gesangs«-Teilen unterschied. Wenn dies doch zuweilen vorkam, wurde es von der Kritik durchaus nicht positiv bemerkt, so heißt es schon Ende des 18. Jahrhunderts etwa über eine junge Sängerin, dass es »wider den Vortrag ihres Gesangs« kaum etwas einzuwenden gäbe, da er »mit der wärmsten Empfindung, und dem wahresten Ausdruck ausgeführt« wurde, wider das Spiel aber »manches zu erinnern« wäre, denn:

»[...] kaum gieng der Gesang in Dialog über: so schien ein wahrer Fieberfrost über ihr Herz zu kommen, [...] so war ihr Ton, so bald sie sprach, kalt, eintönig und langsam [...] und blos die Schauspielerin da, die ihre auswendig gelernte Rolle herrezitirte. Gesicht und Bewegung war flach und tot, bis ihre Empfindung im Gesang wieder aufwachte, und der gute Geist des Ausdrucks wieder über sie kam.«¹⁵

Zum dritten gibt es Belege dafür, dass einzelne Sänger und vor allem Sängerinnen auch in Pantomimen auftraten. Die Pantomime wurde dabei keineswegs nur als Gattungsbegriff für bestimmte Formen des Balletts, sondern als »ein besonderer Haupttheil aller Geberdensprache oder Mime und der Mimik oder Geberdenkunst überhaupt« angesehen.¹⁶ Am bedeutendsten war in dieser Hinsicht wohl Henriette Hendel-Schütz, deren »Attitüden« nicht »bloße Copien« antiker Statuen oder aktueller Gemälde waren, sondern »selbst erfundene Situationen« darstellten, ja sogar in einer bewegten Abfolge Handlungen etwa aus der griechischen Mythologie imitierten.¹⁷ Überraschen mag, dass auch eine italienische Sängerin wie Angelica Catalani sich erfolgreich als Pantomimin präsentierte, wenn sie anstelle eines Tanzes »mimische Darstellungen [...] vornemlich einige Bilder der Jungfrau Maria« zeigte. Angeblich habe sie »ohne von ähnlichen Kunstbestrebungen der Lady Hamilton und Andrer die geringste Kunde gehabt zu haben, schon in ihrer frühesten Jugend sich durch den Anblick der Antiken mächtig angezogen

¹⁴ Deutsches Theater wie es war, ist, seyn sollte, und als Hoftheater seyn könnte, Nürnberg 1801, S. 124, 129.

¹⁵ Johann Friedrich Schink: Grazer Theaterchronik, Graz 1783, S. 100–101.

¹⁶ Ziegler: Der innere und äußere Mensch, S. 192.

¹⁷ Davon gibt es zahlreiche zeitgenössische Berichte, hier nach Allgemeine Literatur-Zeitung 3 (1810), Sp. 449–454 und 457–464.

gefühl und sie körperlich nachzuahmen sich bemüht.«¹⁸ Für Wien war es aber gerade die persönliche Anverwandlung, nicht die getreue Nachbildung antiker Vorbilder, die offensichtlich anzustreben war, denn über den bereits erwähnten Johann Michael Vogl, zu dessen Paraderollen der Orest in einer deutschsprachigen Version von Glucks *Iphigenia auf Tauris* gehörte (Abbildung 1 auf Seite 138), heißt es:

»Eine imposante, kräftige Persönlichkeit, eine ausdrucksvolle Miene, freier, edler Anstand, der wohl-tönendste Bariton, waren die äußeren Vorzüge des deutschen Sängers; dabei erschienen allerdings die Bewegungen der Hände und der allzu großen Füße nicht immer als die anmuthigsten, auch war hie und da eine Stellung in einer griechischen Heldenrolle etwas zu absichtlich der Antike entnommen.«¹⁹

Als abendfüllende Stücke erfreuten sich die Pantomimen in Wien größter Beliebtheit, aber auch stumme Szenen in Opern oder Singspielen wurden so genannt und entsprechend beachtet, so etwa Henriette Sontags »Pantomime« in der Uraufführung der *Euryanthe* von Carl Maria von Weber oder der Komiker Bassi als Taddeo in *L'Italiana in Algeri* von Rossini, dessen Gebärden »sprechende Dollmetsche seiner Worte« gewesen seien und »so unabhängig von den Letzteren in der Ausführung seiner Rollen« wirkten, dass ihm »auch bey stummen Spiele« lauter Beifall gezollt wurde. Sein »Mangel an Stimme (der gewiß nie störend gefühlt wurde) dient nur dazu sein Verdienst als Künstler, der mit beschränkten Mitteln so kräftig zu wirken versteht in desto helleres Licht zu setzen«. Es gäbe sogar mehrere Sänger, »die einen sehr vortheilhaften Tausch machen würden, wenn sie ihm einen Theil ihrer Stimme gegen sein Arkanum ohne Stimme das Haus zum Beyfall hinzureißen, abgeben könnten!«²⁰

Zum vierten lässt sich die grundsätzlich gleiche szenische Herangehensweise von Schauspielern und Sängern für Wien aber auch deshalb annehmen, weil dies in den Wiener Lehrbüchern der Schauspielkunst explizit ausgedrückt wird: Schon im Titel seines Buchs ging Johann Carl Wötzel davon aus, dass es nur einen einzigen Weg gäbe, Schauspieler und Sänger zu werden.²¹ Er zeigte sich darin überzeugt, dass sich »Operetten, Opern und Melodramas« von den verschiedenen Arten des Schauspiels »blos dadurch unterscheiden, dass sie von Musik und Gesang begleitet werden.« Daher müssten die verschiedenen musiktheatralischen Formen »so declamatorisch mimisch vorgetragen werden, daß in dieser Hinsicht von den Singlustspielen eben dasselbe (außer dem

18 D. G. L. P. Sievers: *Ueber Madame Catalani-Valabregue als Sängerin, Schauspielerin und mimische Darstellerin*, Leipzig und Altenburg 1816, S. 24–25.

19 Eduard von Bauernfeld: *Aus Alt- und Neu-Wien*, Wien 1873.

20 Wiener allgemeine musikalische Zeitung 8 (29. Mai 1824), Nr. 35, S. 137.

21 Johann Carl Wötzel: *Versuch einer völlig zweckmäßigen Theaterschule, oder der einzig richtigen Kunst und Methode, vollkommener Kunstschauspieler, Opernsänger, Pantomime und Ballettänzer im höhern Grade und in kürzerer Zeit zu werden, als auf dem bisherigen Wege*, Wien 1818.

Gesange und musikalischen Vortrage) gilt, was oben von den eigentlichen Lustspielen gesagt worden ist.« Auch »Götteropern« soll man »in declamatorisch-mimischer Hinsicht« wie die »ihnen entsprechenden Tragödien« vortragen, ebenso »die romantischen oder Feenopern (als eine Mittelhattung zwischen den Lach- und Rührspielen)« wie die »Lach- und Rührspiele« ohne Gesang. Es wundert nicht, dass man durch den Gesang das dabei angemessene »Geberdenspiel weder unterbrechen, noch weniger aber ganz beenden« sollte. Zwar sei es oft schwer,

»bei der Wiederholung des Gesanges die Geberden weder jemals unnatürlich werden zu lassen, noch dieselben Stellungen und Bewegungen zu wiederholen, sondern vielmehr in der Geberdensprache stets so rege und neu zu bleiben, als der Gesang lebhaft fortgeht, doch aber ohne bei dem Singen das Gesicht zu verziehen und die Geberden des Affects zu vollenden, oder gar unkenntlich zu machen; aber auch diese Schwierigkeiten lassen sich durch Fleiss und zweckmäßige Uebung allmählich heben.«²²

Auch die Schrift Friedrich Wilhelm Zieglers, der selbst Schauspieler, daneben aber auch Konsulent der Hofoper war, wendet sich an Schauspieler und Sänger gleichermaßen.²³ Markwort ging sogar so weit zu meinen, dass sein Versuch einer »mimischen Schriftelehre« nicht nur dem dramatischen Dichter, dem bildenden Künstler, dem Tänzer und dem »der Darstellungskunst sich widmenden Jünger« nütze und »jedes dramatische Gedicht, und namentlich die Oper« sich dadurch »zu einem vollendeten Ganzen erheben« könne, sondern sogar im alltäglichen Leben unverzichtbar sei, weil »zu jeder Beschäftigung im Leben eine gewisse körperliche Haltung und Bewegung erforderlich ist, und weil diese Haltungen und Bewegungen, so lange sie schönheitswidrig sind, auch Kräfte und Gesundheit raubend, und zugleich noch hemmend sind.«²⁴

Empfindung Für alle mir bekannten Wiener Lehrbücher der Schauspielkunst des 19. Jahrhunderts stehen weder die Geste noch die Mimik noch andere »technische« Anweisungen im Vordergrund, sondern die Empfindungen: Alle diese Lehrbücher sind daher keine Gestik-Bücher, sondern beschäftigen sich primär mit der Bedeutung der Empfindung für die Schauspielkunst. Es gibt darin weder Abbildungen noch Regeln dafür, welche Geste bei welchem Affekt anzubringen sei. Besonders aufschlussreich sind diesbezüglich die Schriften Zieglers, welcher den Ursprung der dramatischen Kunst »in der Seele des Menschen« erkannte und nur in deren Tiefe »dramatische Wahrheit« fand, »denn sie ist eine psychologische Kunst.« Er hatte bei seinen Aufführungen oftmals an den Reaktionen des Wiener Publikums erkennen können, dass »die Schauspielkunst in

²² Wötzel: Versuch einer völlig zweckmäßigen Theaterschule, S. 189–195.

²³ Ziegler: Der innere und äußere Mensch, S. 209.

²⁴ Markwort: Vorläufige Ankündigung eines mimischen Werkes, Sp. 215–216.

der Seele des Menschen wohnt, aus der Seele des tragischen Schauspielers in jene anderer Menschen electricisch strömt und daß darum psychologische Kenntnisse dem Schauspieler noch unentbehrlicher sind, als dem heilenden Arzte.« Jede Einstudierung von Gesten war seiner Meinung nach schädlich, denn sie würde immer Marionetten hervorbringen:

»Verbessern und veredeln kann der Tanzmeister die characteristisch-körperlichen Bewegungen wohl; er soll aber die zu jedem Affecte passende Geberde dem Schüler nicht lehren, denn sie sind Zeichen der innern Empfindung, und entstehen auch nur durch das Gefühl.«²⁵

Ziegler schließt damit an Forderungen der deutschen Theatertheorie an, wo es etwa 1801 heißt:

»Aktion kan man im Allgemeinen bilden, einzeln vorschreiben muß man sie nie. Wer richtig denkt und fühlt, fehlt hierin nicht. Die Hände gehorchen dem unwillkürlich, der von seinem Gegenstande begeistert ist.«²⁶

Denn »alle Bewegungen der Seele bringen vermög ihrer Sympathie mit dem Körper analoge Bewegungen in demselben hervor.«²⁷ Überhaupt soll die Ausbildung eines Schauspielschülers »mehr aus ihm selbst herausgezogen, als ihm gegeben werden. Der Lehrer muß seine Fehler berichtigen; wenn er ihm aber seinen Ton, seine Aktion, beibringen will, dann verschwindet die Individualität des Lehrlings, und – die Marionette steht da.«²⁸

Ähnlich, wenn auch differenzierter, formulierte dies Johann Carl Wötzel. Schon in seinem Grundriß eines eigentlichen Systems der psychologischen Anthropologie (1804) beschäftigte er sich mit dem Zusammenwirken von Seele, Gebärde und Mimik.²⁹ Von 1812 bis 1835 lebte er in Wien, wo ein Gutteil seiner zahlreichen Schriften zu Deklamation und Theaterwesen erschien. Es lässt sich derzeit nicht mit Sicherheit sagen, wie positiv diese hier rezipiert wurden – zumindest als Mensch war Wötzel möglicherweise nicht besonders beliebt.³⁰ Seiner Meinung nach gelangt der »Kunstschauspieler« – also nicht der gewöhnliche Schauspiel-Handwerker – zur richtigen Darstellung seiner Rolle durch »Identification oder eigene freiwillige Versetzung seiner selbst in den Charakter der übernommenen Rolle, mit Verläugnung seiner eigenthümlichen Persönlichkeit«. Geste

25 Friedrich Wilhelm Ziegler: Systematische Schauspiel-Kunst in ihrem ganzen Umfange, Wien 1820, S. VI und S. 33.

26 Deutsches Theater wie es war, ist, seyn sollte, und als Hoftheater seyn könnte, S. 96.

27 Johann Marian Mika: Anweisung zur körperlichen Beredsamkeit, Prag 1817, S. 222. Er bezieht sich übrigens sehr häufig auf Wötzel, ohne seine Quelle zu nennen.

28 Deutsches Theater wie es war, ist, seyn sollte, und als Hoftheater seyn könnte, S. 97.

29 Carl Wötzel: Grundriß eines eigentlichen Systems der psychologischen Anthropologie, Leipzig 1804, insbes. S. 643–662.

30 Vgl. dazu den mehr als sarkastischen Bericht in der Franz Grillparzer gewidmeten Schrift von Franz Gräffer: Neue Wiener-Tabletten und heitere Novellchen, Wien 1849, S. 27–28.

und Mimik entspringen dann der inneren Empfindung, einer »innigen Teilnahme«, keiner einstudierten Nachahmung oder einem Regelwerk. Und doch ist diese »Personification« des Schauspielers »ihrer Natur nach« kein »reiner Ausdruck des Innern«, sondern vielmehr »Selbstverläugnung seines Innern [...], denn sonst stellt er sich selbst, nicht aber die zu agierende Person seiner Rolle dar; er darf sich aber nur dann zum Theil selbst soweit mitspielen, wenn und so weit der Charakter der darzustellenden Rolle ganz sein eigener ist.« Zur nur scheinbaren Darstellung innerer Empfindungen ist »eine gewisse Wärme der Empfindung unentbehrlich nöthig,« nur darf diese nicht in »Hitze, Feuer und Gluth ausarten«, damit ein der Rolle entsprechendes harmonisches Ganzes entstehen kann. Denn während des nötigen Zustandes der »angemessenen Begeisterung« darf »kein eigenes Gefühl des Künstlers die Oberhand haben und die Regsamkeit der (zur richtigen Darstellung erforderlichen) vorgezeichneten Empfindungen verhindern«. Es sollten statt dessen »alle Ton- und Geberdenausdrücke der Empfindung in dem Künstler bloß bereit liegen, um auf den ersten Wink der Vernunft eben so passend anzusprechen, wie die schlummernden Töne eines musikalischen Flügels, auf welchem jeder beliebige, oder erforderliche Ton durch den Fingerdruck sogleich gehört werden kann.«³¹ Die wichtigste Schauspieltechnik ist demnach die »psychologische Selbsttäuschung«, die es erlaubt, sich so in das Empfinden der dargestellten Person hineinzufühlen, dass man sozusagen selbst von der Aufrichtigkeit dieses Gefühls überzeugt ist.³²

Deshalb ist es nur folgerichtig, dass auch die 1841 in Wien erschienene *Mimische Schrift-Lehre* von Johann Zimmermann keine Gestiklehre ist, sondern geradezu das Gegenteil zu sein wünscht:

»Zuweilen wurden zwar dem Schauspieler Regeln vorgeschrieben, wornach er sich bei dieser oder jener Gelegenheit halten sollte, [...] die diese Regeln befolgten, waren nach der Meinung kurzsichtiger Kritiker Künstler. – Man wollte auf diese Art der Schauspielkunst durch technische Gesetze aufhelfen, und zog sie eben dadurch aus dem Tempel der freisinnigen Kunst in die Werkstätte der Mechanik herab.«³³

Wenn es (durch sein Notationssystem) möglich werde, die Kunst großer Schauspieler der Nachwelt zu übermitteln, »werden sich die Regeln und Gesetze aus der Schauspielkunst von selbst bestimmen, ohne daß dabei dem denkenden Schauspieler das Recht und die Möglichkeit benommen werden, selbst zu erfinden, selbst zu schaffen; ohne daß dabei das Genie gehindert werde, sich eine neue Bahn zu brechen.« Zimmermanns *Schrift-Lehre* soll daher nichts weiter, als dem »schöpferischen Schauspieler die Mög-

31 Wötzel: *Versuch einer völlig zweckmäßigen Theaterschule*, S. 39–51.

32 Ziegler: *Systematische Schauspiel-Kunst*, S. 87.

33 Zimmermann: *Mimische Schrift-Lehre*, S. XI–XII.

lichkeit« aufzeigen, wie er das, »was er selbst oder Andere in der glücklichen Stunde der Begeisterung erfunden,« festhalten und »den Gefahren des ungetreuen Gedächtnisses« entziehen könne.³⁴

Auch das Ziel von Markworts geplanter Schrift zu einer Gestik-Notation war es, nicht etwa zu lehren, welche Geste welchem Affekt angemessen sei, sondern vielmehr zu zeigen, »welche Haltungen, Stellungen und Bewegungen des Körpers möglich sind, und wie sie systematisch aufgefasst, oder zerlegt werden können«, und zugleich mit Beispielen belegte Regeln anzugeben, »wie sie mit Schönheitsausdruck vereint, anzuwenden sind, damit sie gerade das zu Bezweckende ausdrücken.« Da es für den Künstler notwendig ist, außer der Kunst und ihren Regeln den darzustellenden Gegenstand und »eben so genau sich selbst in der Gestaltung kennen zu lernen, so muss ihm diese Schrift willkommen seyn, weil er mit Hülfe ihrer in kurzer Zeit sowohl die deutlichste Vorstellung über seine Gestaltung sich erwerben, als auch dadurch alle Einförmigkeit und fehlerhafte Angewöhnungen ablegen kann, indem er einer deutlichen Anschauung über Zweck und Mittel zu folgen gebunden ist.«³⁵

Allerdings gibt es vereinzelt auch gegenteilige Ansichten, so meinte Wilhelm Hebenstreit 1843, dass »der Schauspieler nur scheinen muß, Gefühl zu haben, thatsächlich es aber nicht haben darf.«³⁶ Es wundert nicht, dass seine im Übrigen höchst gelehrte Publikation, die sich vor allem gegen die Inanspruchnahme des Begriffs »Kunst« für das Schauspiel und gegen die Eitelkeit beziehungsweise Selbstüberschätzung der Schauspieler wendet, überwiegend Schriften der Antike und des 17. sowie 18. Jahrhunderts zitiert. Empfindung sei eine der unbestimmtesten Eigenschaften des Schauspielers, vielmehr liege die ganze »Kunst« im Nachahmen äußerer Umstände:

»Der Schauspieler kopirt also das Wirkliche, allerdings mit einer gewissen Freiheit der Wahl; allein er schafft nichts aus sich, er idealisirt nichts. Von alle dem, was ihn zum Schauspieler macht, kann er nichts erdenken und ersinnen; in der Natur allein liegt das Ideal seiner Darstellungen, und seine Freiheit ist nichts als Komposition in der ganz gewöhnlichen Bedeutung des Worts.«³⁷

Wie Ziegler gehen die meisten Schriften über diese Sicht des Schauspiels als Handwerk weit hinaus, denn es ließen sich zwar »vierzig bestimmte Gruppierungen der Hände

34 Zimmermann: *Mimische Schrift-Lehre*, S. XII–XIII.

35 Markwort: *Vorläufige Ankündigung eines mimischen Werkes*, Sp. 215–216.

36 Hebenstreit: *Das Schauspielwesen*, S. 53. Hebenstreit (1774–1854) war 1816–1818 Redakteur der *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, dann Theaterkritiker des *Wiener Conversationsblatts*. Er zählte zu den einflussreichsten Kritikern seiner Zeit. Die zahlreichen, wirklich untergriffenen Seitenhiebe auf die verschiedensten Wiener Schriften zur Schauspielkunst, besonders gegen Ziegler und dessen postulierte Primat des Schauspielers vor dem Theaterdichter, lassen allerdings den Eindruck persönlicher Animositäten entstehen.

37 Hebenstreit: *Das Schauspielwesen*, S. 41.

annehmen«, welche der Schauspieler kennen sollte, aber »ihre übrigen vielfachen Bewegungen und Zuckungen« gibt ihm »durch die Seelen-Lehre sein inneres Gefühl.«³⁸ Von Regelwidrigkeiten der Gestik ist hier also kaum jemals die Rede, da es ja keine strikten Regeln gibt. Im Gegenteil, die Übertretung von althergebrachten »Regeln« gilt manchem sogar als besonders positiv bemerkenswert. Mika hält etwa Riccobonis Bewegungsanweisungen für den Arm – wie er sich beim Heben zuerst vom Ellbogen bis zur Schulter vom Körper löst, dann den Unterarm mit sich zieht, zuletzt die anfangs zum Boden, erst am Ende der Bewegung aufwärts gewendete Hand sich nach oben kehrt – für reine »Pedanterey«, die geschickt sei, »lebendige Marionetten« zu bilden.³⁹ Über Jenny Lutzer, welche in einer Aufführung der *Jessonda* von Spohr in der Hofoper auftrat, heißt es gar:

»Dem Spiele nach, entwickelt sie jene jugendliche Lebendigkeit, die den Künstlerinnen in diesem Altersstadium so gut ansteht, selbst wenn sie dem mimischen Gesetzbuche Engels ein Schnippchen schläge.«⁴⁰

Das Rollenportrait Lutzers (Abbildung 2 auf Seite 138), das anlässlich dieser Aufführungsserie 1837 als Beilage der Wiener *allgemeinen Theaterzeitung* erschien, lässt in seiner Konventionalität die besondere Art dieser Regelwidrigkeit kaum erahnen. Vielmehr entsprechen die Gewichtsverteilung des Körpers mit der leichten Asymmetrie der Schultern, die Fußstellung, die Kopf- und Armhaltung, die Mimik und sogar die Blickrichtung im Detail den gängigen Positionen, wie man sie etwa bei Gilbert Austin und zum Teil auch in Engels Abbildungen findet.

Selbstverständlich sind aber auch für die ganz der Empfindung verschriebenen Autoren präzises Rollenstudium, Kenntnis der Deklamation und aller Haupt- und Nebenasspekte des Werks Grundvoraussetzungen für eine adäquate Darstellung, zusätzlich muss sich der Schauspieler ganz in die Rolle »versetzen, sich aus seiner eigenen Lage völlig hinaus und in die der Rolle hinein denken.«⁴¹ Neben der »Körper-Bildung« und der »Verstandes-Bildung« ist daher die »Seelenlehre« die eigentliche Schule des Schauspielers. Dabei gibt das »eigene Temperament des Schauspielers« sein Talent vor:

»In dem sanguinischen Temperamente liegen alle Keime zu einem fein komischen, zu einem rührenden und tragischen Schauspieler; in dem Cholerischen mehr Urstoff zu dem Erhabenen, Pathetischen und vorzüglich zu bösen Charakteren. Der Phlegmatische ist gar nicht zu dem Tragischen geeignet, und neigt sich dem niedrig Komischen, und der Melancholiker hat wohl individuelle Ver-

38 Ziegler: *Systematische Schauspiel-Kunst*, S. 29–30.

39 Mika: *Anweisung zur körperlichen Beredsamkeit*, S. 235–236.

40 *Der Humorist* Nr. 105 (1837), S. 419.

41 Johann Carl Wötzel: *Kurze Uebersicht der Beurtheilungskunst von Schauspielen, Opern und Ballets aller Art*, Wien 21814, S. 19.

stellungskunst, aber sehr selten das schnelle, extensive Darstellungs-Vermögen, was ein Schauspieler so nothwendig braucht.«⁴²

Doch ließen sich die natürlichen Anlagen des Temperaments durch eine eingehende »Temperamenten-Lehre« veredeln und modifizieren.

Auch die »Affecten-Lehre« gehörte zu den Grundlagen der Ausbildung. So geht Ziegler ausführlich auf die verschiedenen Affekte ein, bezeichnet – typisch auch für die meisten anderen Wiener Schriften – einzelne äußere Merkmale derselben, jedoch ohne Gesten dafür zu benennen. So heißt es etwa über die Freude:

»Der Gang ist leicht, frey die Bewegung der Arme; die Winkel des Mundes ziehen sich ein wenig auf- und rückwärts, wodurch er eine freundlich lächelnde Miene erhält, und die Zähne ein wenig sichtbar werden. Der Athem strömt leicht über die Lippen, die ein sanftes Roth wie die Wangen bedeckt; die Augenlieder [!] schließen sich ein wenig, das Auge sieht gut, freundlich, von den Wimpern lieblich beschattet, oder es glänzt in süßen Thränen.«⁴³

Eine »Character-Lehre«, in der es um das Zusammenwirken aller genannten Aspekte sowie das Verhältnis der verschiedenen Figuren auf der Bühne zueinander geht, beschließt nicht nur Zieglers Lehrbuch, sondern gehört ebenfalls zu den Standardforderungen der Wiener Schriften zur Schauspielkunst.

Dieses stete Dringen auf innere Empfindung wird dann besonders nachvollziehbar, wenn man die Bedeutung sieht, welche in Wien den sogenannten unwillkürlichen Gebärden und der unwillkürlichen Mimik beigemessen wird. Diese sind

»die sichtbaren Zeichen aller unsichtbaren Gefühle, die in demselben Augenblicke den Menschen, welchen der Schauspieler bezeichnen will, beherrschen. [...] Ist nun sein Innerstes mit Verstand gebildet, und wohnt der belebende Geist in dem Werke, dann treffen und passen die Gesichtszüge zu jeder körperlichen Bewegung richtig, und beyde zu dem verschiedenen Tönen des innern Gefühles; dann erst wohnen Einheit und Wahrheit in dem Bilde der Täuschung, und ohne Wahrheit und Einheit läßt sich kein bezauberndes Menschenbild auf der Schaubühne denken.«

Ziel des Schauspielers sei es nach Wötzel, »erst die denkende und empfindende Person selbst« zu werden, damit das Spiel »höchst natürlich scheine« und der Schauspieler sich jederzeit in »alle Lagen der darzustellenden Person« fügen kann, zum Beispiel bei Schrecken erblasst, bei Scham erröthet, »bei abwechselnden Gemüthsbestürmungen die Gesichtsfarbe und ganze Geberdensprache bei der treffendsten Betonung passend« verändert. Wötzel geht sogar so weit zu fordern, dass man eine Rolle in der dem Charakter angemessenen Umgebung zu erlernen hätte, wenn man sich etwa für einen Geizigen »ein kleines Zimmerchen wählt, aus Besorgnis jede Sache zehnmal verschließt, [...] über-

⁴² Ziegler: Systematische Schauspiel-Kunst, S. 95–96.

⁴³ Ziegler: Systematische Schauspiel-Kunst, S. 126.

all sich ökonomisch einzurichten und selbst die Prise Tabak zu ersparen sucht.«⁴⁴ Dagegen sei »jeder gelernte, und vor dem Spiegel studierte mimische Ausdruck« abzulehnen, da es darin »keine Wahrheit geben kann,« noch schlimmer, dieser »zur häßlichen Grimasse« wird, was »besonders bey alten tragischen Schauspielerinnen so sichtbar ist. Professor Engel hat wider seinen Willen mit seinem sonst so vortrefflichen Werke über die Mimik dieses Labyrinth eröffnet.« Denn »die Wahrheit« kann man nur empfinden, sie kann »nicht gelernt werden.«⁴⁵ Immerhin wird vereinzelt eingeräumt, dass es möglich sei, den körperlichen Ausdruck einer Empfindung nachzunahmen und so »durch Zurückwirkung die Seele« in die entsprechende Stimmung zu versetzen, »obschon es immer besser ist, wenn die Seele den Eindruck auf den Körper macht, als wenn sie ihn davon empfängt.«⁴⁶

Anstand Ziel der unwillkürlichen Gesten ist die perfekte Täuschung des Publikums, das auf der Bühne ein individuelles Schicksal, eine personifizierte Verkörperung sehen soll beziehungsweise sehen will – im Gegensatz zu rednerischen Vorträgen, bei welchen mehr das Allgemeingültige betont wird. Die Natürlichkeit und Wahrheit des Ausdrucks steht über allem. Und doch gibt es eine gewichtige Einschränkung, die offensichtlich als in keinerlei Widerspruch dazu stehend erachtet wurde: Anstand und Würde. Die Mäßigung der Leidenschaften und ganz besonders die der unwillkürlichen Gesten ist eine ebenso stereotype Forderung der Wiener Schauspielschriften wie die strikte Wahrheit der Empfindung. Der Schauspieler sollte »so sprechen und handeln, wie die Person gerade von dem Charakter und Stande«, welchen er darzustellen hat, aber »veredelt.«⁴⁷ Denn wenn die Affekte »unschicklich, unanständig, und unmoralisch« sind, oder »gewaltsam unterdrückt« werden, »so verzerren sie nach ihren verschiedenen Graden bey kraftgebenden Affecten das schöne Menschenbild zur häßlichen Grimasse, bey kraftnehmenden aber erzeugen sie Zittern, Abspannung, Übelkeit und Ohnmacht.« Ziel des Schauspielunterrichts sollte daher auch eine sittliche Festigung sein, da das Gefühl für Anstand und Unschicklichkeit nämlich »nicht mit dem Menschen geboren« sei, sondern ihm durch Erziehung beigebracht werden müsse.⁴⁸ Auch die Überwältigung des Schauspielers durch sein übermäßiges Gefühl und der damit verbundene Kontrollverlust sollten durch diese Veredelung verhindert werden. Besonders in Zeitungskritiken tritt diese doch sehr schwer zu erfüllende Forderung nach absoluter Hingabe an das Gefühl und

44 Wötzel: Kurze Uebersicht, S. 20–22.

45 Ziegler: Systematische Schauspiel-Kunst, S. 18–19.

46 Mika: Anweisung zur körperlichen Beredsamkeit, S. 253.

47 Wötzel: Kurze Uebersicht, S. 7.

48 Ziegler: Systematische Schauspiel-Kunst, S. 34–35.

ihrer gleichzeitigen Mäßigung zutage. So heißt es etwa über die Sängerin Caroline Unger bei der Aufführung der *Libussa* von Flotow:

»Bey ihr ist das ganze Gefühl im kräftigsten Leben, und ihre Action, ihre Betonung, ihr Gang, ihr Minenspiel, alles spricht den inneren Funken lebendig aus, der aber bei solcher Verschwendung seinen Stoff zu früh zu verzehren droht, und bisweilen der kunstgerechten Ausübung des Gesangs durch zu starken Einfluss hinderlich wird.«⁴⁹

Auch »Sigr. David« wurde in Rossinis *Corradino* als *grandios* empfunden, seine Vorzüge aber als mit seinen Fehlern unzertrennlich verbunden:

»Wer kennt nicht die Eigenthümlichkeit mancher Bewegungen des Oberleibes? Wer weiß aber auch nicht, daß wenn man mit ganzer Seele und mit ganzer Körperkraft singt, eine nie zerstörte ideale Ruhe des Körpers nicht zu fordern ist?«⁵⁰

Unwillkürlich fühlt man sich an Mozarts berühmte Formulierung bezüglich der *Zornesarie* Osmins erinnert, der zufolge die Leidenschaften niemals bis zum Ekel ausgedrückt werden dürften und daher auch die Musik »allezeit Musik« bleiben müsse.⁵¹ Ein Kostümentwurf Philipp von Stubenrauchs für die Oper *Ferdinand Cortez* von Spontini (Abbildung 3 auf Seite 138) lässt gut erkennen, was man sich in Wien um 1820 unter dieser Mäßigung in gestischer Hinsicht vorzustellen hat: Der oben bereits erwähnte Johann Michael Vogl ist darauf als Telasco, General der mexikanischen Streitkräfte und Stellvertreter Montezumas, zu sehen, welcher über weite Strecken der Oper überaus kriegsrisch und geradezu grausam wirkt, bevor er sich am Ende – mit seiner Schwesternliebe und natürlich der Unterwerfung unter die Cortezsche Überlegenheit – doch als »edler Wilder« erweist. Kostümierung und Maske sind entsprechend dramatisch, man beachte etwa die Beinschienen mit den tierartigen Klauen. Die hohe allgemeine Körperspannung, die breite Fußstellung mit einer fast gleichmäßigen Verteilung des Körpergewichts, die geballte linke Faust, der feste Griff um die Waffe sowie der entschlossene Blick sind zwar, vor allem in der Kombination, sehr starke gestische Ausdrucksmittel, sie rekurren jedoch unverkennbar auf den klassischen Kanon. Dies zeigt sich gerade auch im Vergleich zu Abbildung 1. Dass Vogl in dieser Rolle »wie immer« als »Meister des Gesangs und Spiels«⁵² wahrgenommen wurde, hat sicherlich mit dieser Wahrung des Anstands und der Form zu tun.

Gut nachvollziehen lässt sich diese Forderung auch anhand einiger Darstellungen Johann Nestroy's und ihrer Bewertung durch die Kritik. In seiner 1833 uraufgeführten

49 Wiener allgemeine musikalische Zeitung 6 (1822), Sp. 806.

50 Wiener allgemeine musikalische Zeitung 8 (1824), Sp. 89–91.

51 Wolfgang Amadeus Mozart, Brief vom 26. September 1781.

52 Wiener allgemeine musikalische Zeitung 2 (1818), Sp. 382.



ABBILDUNG 1 Johann Michael Vogl als Orestes in der Oper Iphigenia auf Tauris von Gluck, um 1810, Radierung/Aquatinta, koloriert



ABBILDUNG 3 Johann Michael Vogl als Telasco in der Oper Ferdinand Cortez von Spontini, um 1818, Radierung/Aquatinta, koloriert



ABBILDUNG 2 Dlle. Jenny Lutzer als Jessonda in der Oper Jessonda von L. Spohr, Aquarell von Johann Christian Schoeller, 1837



ABBILDUNG 4 Hr. Nestroy als Bertram. Robert der Teuxel, Aquarell von Johann Christian Schoeller, signiert 1845, aber bereits 1838 als Beilage der Wiener allgemeinen Theaterzeitung gedruckt.

Abb. 2 und 4 aus: Wilhelm Deutschmann: Theatralische Bilder-Galerie. Wiener Theater in Aquarellen von Johann Christian Schoeller, hg. vom Historischen Museum der Stadt Wien, Dortmund 1980, S. 95 und 135

Posse mit Musik Robert der Teuxel – unschwer als Parodie auf Giacomo Meyerbeers Oper *Robert le diable* zu erkennen – spielte Nestroy den Bertram, seine »komische Muse entwickelte abermals einen Reichtum origineller Ideen, einen Schatz von Humor und Laune, die sich hauptsächlich wieder in seinen Gesangsstücken kund gab. Fast alle mussten auf stürmisches Verlangen wiederholt werden.«⁵³ Nestroys szenische Darstellung mit ihrer Tendenz zur übertriebenen Karikatur wurde gerade in diesem Fall jedoch nicht durchgehend geschätzt, da sie, selbst für eine komische Rolle, den angemessenen Anstand zu sehr verletzte. Besonders deutlich formulierte dies Anton Müller in einer Rezension anlässlich von Nestroys Gastspiel in Prag 1841:

»Man denke sich ein Mannsgesicht durch rothe, schwarze und weiße Schminke so entstellt, daß im mimischen Ausdrucke nur das Verdrehen der Augen und das Fletschen der Zähne bemerkbar wird, oder man denke sich einen bemalten Totenkopf mit praktikablen Augen und von einem dreieckigen Hütchen bedeckt; man denke sich diesen Kopf zwischen zwei aufgezogenen Schultern vorwärts hangend von einem gekrümmten Rücken und von zwei langen, einknickenden Beinen getragen, die im Gehen entweder rückwärts ausschlagen, oder sich vorwärts so weit erheben, daß das Knie bis über die Lendengegend hinaufreicht; man denke sich endlich lange Arme mit krampfhaft ausgespannten Händen, und nach jedem längeren Satze einen unbestimmbaren Hust- und Spucklaut, wie man etwa Hunde oder Katzen neckt oder einem Kinde das Kitzeln androht, und man hat ein Bild von der Gestalt und von dem Grundcharakter der Gebärden des Herrn Nestroy als Bertram.«⁵⁴

Die 1838 als Beilage zur Wiener *allgemeinen Theaterzeitung* erschienene Abbildung (Abbildung 4) stimmt mit dieser Beschreibung bis ins Detail überein und bringt die mimisch-gestische Drastik eindrucksvoll zur Geltung, ja man meint sogar die Dynamik der weit ausholenden Bewegungen spüren zu können.

Ganz anders der Eindruck, den man aus Schoellers Figurine zu Adolf Bäuerles Posse *Die falsche Primadonna* mit Musik von Ignaz Schuster gewinnt (Abbildung 5 auf Seite 140): Nestroy trat hier in der Rolle des Schauspielers Wenzel Lustig auf, der sich – um den Vater seiner Braut zu beeindrucken und seinen Nebenbuhler zu blamieren – als Angelica Catalani verkleidet und im kleinen Städtchen Krähwinkel ein »großes musikalisch-declamatorisch-plastisches, theatralisch-dramatisch-mimisches, melodisch-ariöses, langweiliges Kunst-, Stimm-, Ton- und Gesangs-Concert« gibt. Zwar ist in der Textvorlage von gesungenen »Variationen« die Rede, doch scheint Nestroy stattdessen die Einlage einer Szene aus *Norma* von Bellini, vermutlich Szene und Duett der *Norma* mit Adalgisa aus dem 1. Akt, bevorzugt zu haben. Diese Szenerie böte durch Persiflage, Travestie (Nestroy als Catalani natürlich in Frauenkleidern) und Imitation (besonders das Sprechen und Singen im Falsett) wohl ebenso viele Möglichkeiten zu drastischer Übertreibung wie

53 *Der Sammler* (17. Oktober 1833), zit. nach Deutschmann: *Theatralische Bilder-Galerie*, S. 134.

54 *Bohemia*, ein Unterhaltungsblatt, Nr. 73 (18. Juni 1841), o. S.



ABBILDUNG 5 Johann Christian Schoeller: Hr. Nestroy und Dlle. Ehrhart als Norma und Adalgisa. Die falsche Primadonna in Krähwinkel, 1848, Aquarell. Aus: Deutschmann: Theatralische Bilder-Galerie, S. 159

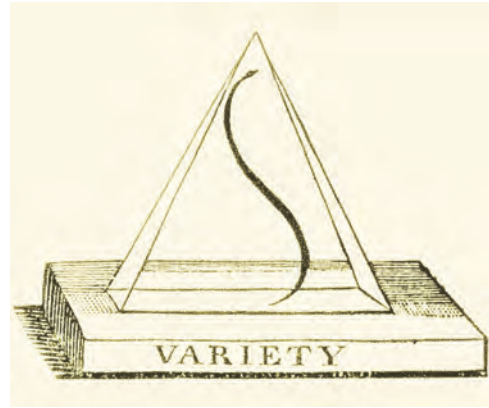


ABBILDUNG 6 Ausschnitt aus dem Titelblatt von William Hogarth: Analysis of Beauty, London 1753

Robert der Teuxel besonders am Höhepunkt des Stücks, dem Konzert der falschen Primadonna.

»Was die komische Wirkung ungemein erhöhte,« war hier jedoch laut Kritik Nestroys »Mäßigung im Spiele«. Er gab in diesem Fall seiner »überaus frappanten Erscheinung keine solche Nachhilfe, die sie in ein Übermaß getrieben hätte«, es war vielmehr die »wohl berechnete Mäßigung seines Spieles« die der Komik »doppelten Nachdruck und Reiz« gab. Den wirkungsvollen Höhepunkt bildete die Konzertszene »im Costume, worin Hr. Nestroy als Norma, Dem. Höpflein als Adalgisa auftrat. Wie ausgezeichnet Hr. Nestroy als parodischer Sänger ist, weiß jedermann, und hier wo er noch alle Vortheile, die er aus seiner Gestalt für drastische Wirksamkeit ziehen kann, in reichem Maße benützte, war der Effect ein unwiderstehlicher.«⁵⁵

Auch in Wien, wo Demoiselle Ehrhart den Part der Adalgisa übernahm und »hinsichtlich des italienischen Vortrags mit ziemlicher Gewandtheit« sang, verwies ein Rezensent darauf, dass Nestroy sich in diesem Stück jeder gestisch-mimischen Übertreibung enthielt, ja sogar dass seine gestische Umsetzung sich in der Konzertszene zur

55 Rezension anlässlich seines Gastspiels in Prag. Bohemia, ein Unterhaltungsblatt, Nr. 103 (26. August 1843), o. S.

Steigerung der »Lachlust« an »Hogarthischen Umrisen« orientierte.⁵⁶ Abbildung 5 zeigt, was man sich darunter vorzustellen hat: eine »anständige«, geradezu klassische Körperhaltung und Formgebung aus Pyramide und darin eingeschriebener S-Kurve, wie sie schon am Titelblatt der Erstausgabe von William Hogarths *Analysis of Beauty* 1753 zu sehen war (Abbildung 6).

Schon die wenigen hier vorgestellten Abbildungen zeigen die enorme Bandbreite gestischer Darstellung, die es offensichtlich in Wien 1800–1850 gab. Die erhaltenen Abbildungen zeigen aber wohl nur Einzelmomente, die sich zwar meist mit den verbalen Beschreibungen der Zeitungskritik, nicht jedoch mit den theoretischen Forderungen eindeutig in Verbindung bringen lassen. Die Lehrbücher verfügen wiederum über keine Abbildungen und erwähnen kaum je eine Geste oder deren Affekt, so dass hier ein Vergleich schwierig wird. Es ist also beim derzeitigen Forschungsstand nicht eindeutig eruierbar, inwieweit Gestik auf der Wiener Opernbühne überhaupt in sich einheitlich war – inwieweit sie sich im Erscheinungsbild von der Gestik in anderen Ländern tatsächlich unterschied, ist noch viel unklarer. Die vereinzelt nachweisbare Orientierung an »klassischen« Modellen und die Bedeutung des »Anstands« und der »Mäßigung« lassen eher auf eine traditionelle Auffassung von Gestik schließen. Das meines Erachtens wichtigste Wiener Spezifikum steht dem jedoch – zumindest scheinbar – diametral entgegen: die absolute Hingabe an das Gefühl, die »psychologisierende« Haltung hinter den Gesten.

56 Wiener allgemeine Theaterzeitung (1845), S. 318. Vgl. auch die zahlreichen deutschsprachigen Kommentare und Ausgaben der Werke Hogarths durch Georg Christoph Lichtenberg, die bereits Ende des 18. Jahrhunderts erschienen; aufgrund der Formulierung und der zeitlichen und räumlichen Nähe sei besonders auf folgende Ausgabe verwiesen: *Umriss aus Hogarth. Nebst einem erläuternden Texte*, Wien 1830.

Stage Director Sigrid T'Hooft
in an interview with Laura Moeckli

Using Historical Treatises and Iconography in Opera Staging Today

How did you start working with historical staging material? Was there a key experience that inspired you to start staging in this way?

After studying musicology, my further studies and work in the field of historical dance awakened an interest in the historical performance practice of the dancing body and its relation to the singing and acting body in opera. There have been many eye-opening experiences over the years such as Christine Bayle's courses for historical dance and gesture in Paris, a workshop in London in the early nineties where we rehearsed scenes from Händel's *Ariodante* with the musicologist Reinhard Strohm, Dene Barnett's book *The art of gesture: the practices and principles of 18th century acting* (Heidelberg, 1987), and Benjamin Lazar's production of *Le Bourgeois gentilhomme* (Paris, 2004), among many others. But most key experiences occurred during my own experiments in historical opera staging. This started with a master-class project at the conservatory of Brussels on eighteenth century opera seria where I prepared a recitative and aria by Johann Adolph Hasse with movements and gestures based on information found in eighteenth century treatises. Gradually I discovered a vast field of sources dealing directly or indirectly with theatre practice. Over the past ten years I have focussed primarily on the stage direction of operatic repertoire from the seventeenth and eighteenth centuries, but I am convinced that similar methods could lead to powerful performances of nineteenth century repertoire as well.

After every new project I did in a historically informed way, I was struck by the intense emotional power of performances in which the oral aesthetic components were matched by the visual ones. This double impact affects all levels: the performer, the audience, the press, those who are extremely suspicious, and those who are happy when they see a historical costume on stage. Of course what we call modern stagings – where presidents, soldiers and nurses crowd the stage with their laptops, automatic guns or high-tech devices – can be highly entertaining and offer valuable interpretations of well-known works. But when historical works of art are reproduced today, it seems obvious to also take an interest in staging principles from the same period including sets, costumes, lights, stage movements and body gestures, in the same way one has regained interest in historical instruments and their practice over the last decades, as a means of discovering both old and new layers of artistic significance within these works.

How would you describe the relation between gestural expression in opera of the seventeenth and eighteenth centuries and that of the first half of the nineteenth century? How did the practice of stage gesture change over time?

In the seventeenth and eighteenth centuries, gesture was primarily an aspect of rhetoric. It seems to me that hand gestures gradually evolved from their original rhetoric function, emphasising and completing the meaning of each sung or spoken word, towards an aesthetic function where gesture provides a visual characterisation of a specific individual role rather than a general type. This shift is connected to corresponding changes in operatic composition and dramaturgy. Certain practical transformations can be explained by the body taking advantage of being freed of the restrictions of tight corsets and panniers: bigger dimensions, higher positions of the arms, actors lying on the ground, touching each others bodies, more frequently sitting on chairs, et cetera. Although one can observe many changes and aesthetic shifts in the visual and physical treatment of opera staging throughout the seventeenth and eighteenth centuries, many aspects of body action and expression seem to have persisted over the centuries. In the early nineteenth century, the evidence suggests that ideals of operatic acting were still largely based on baroque models. It looks as if the style of the opera actors' body movement was in many respects the same for Claudio Monteverdi's first operas as for the Grand opéras of Giacomo Meyerbeer!

It is strange that the opera establishment today generally finds it more and more acceptable when baroque opera is staged in accordance with the music performed, but does not accept classical and romantic operas to be staged using historical performance practice material. The reluctance to consider the long lasting importance of rhetorical gesture in opera and a fear of looking differently at operas that have achieved a well-rooted place in the contemporary repertoire make such experiments difficult to realise. This is even stranger if we remember that the concept of »stage-director« did not even exist in the form we know today before the second half of the nineteenth century.

My recent experiments with late eighteenth and early nineteenth century works – Johann Christian Bach's *Zanaida* (Bad Lauchstädt, 2011), Joseph Haydn's *Arianna a Naxos* (Utrecht, 2011) and Wolfgang Amadeus Mozart's *Così fan tutte* (Drottningholm, 2011) – produced results that were so striking, fitting and exiting that I intend to continue working with later repertoire and can hardly wait to see or participate in historically informed performances of works by Rossini, Meyerbeer, Donizetti, Weber or Gounod.

Which sources do you use when preparing a historically informed opera staging? And how do you integrate them in your work? For example: do you give original sources to the singers you work with or do you use them as a background for your own concept?

FIGURE 1 Georg Friedrich Händel:
Amadigi di Gaula, Act I, Scene 3, Aria
 Amadigi »Non sa temere«,
 Göttingen 2012 (© Alciro
 Theodoro da Silva)



FIGURE 2 Georg Friedrich Händel:
Radamisto, 1720 (HWV 12a), Act I,
 Scene 1, Aria Tigrane »Deh!
 Fuggi un traditore«, Karlsruhe
 2009 (© Jacqueline
 Krause-Burberg)



My way of bringing historical performance practice to the stage occurs through a continuous reading and re-reading of the available source material. But then one has to be able to close the books and let the background knowledge of the sources flow into the creative process of making opera that fits into the premises of today. I never bring a book to the first rehearsal! If singers are interested in the questions of historical staging, I provide sources and documents for them to read, but not all singers are interested.

I will not sum up here the vast bibliographical quantity of existing source material that documents the stage-practice of spoken and sung theatre over the centuries. From the anonymous treatise *Il Corago, o vero, Alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, written around 1630, to Johann Jakob Engel's *Ideen zu einer Mimik* of 1785 and on into the nineteenth century, one finds countless treatises on rhetoric, painting, acting and singing as well as stage design notes, descriptions, reviews, paintings, et cetera which reveal different parts of the puzzle. When preparing a new production I first consider the whole corpus of sources known to me, before focusing on those documents that are particularly relevant for the period in question.

Do you work more with written descriptions or with visual illustrations?

Visual material is in a way more direct, but it can also be more misleading and sometimes requires even more research to be understood than written sources. For example during the rehearsals for *Così fan tutte* (Drottningholm, 2011) we plastered the walls of the rehearsal room with images of iconographic material related to the plays of Carlo Goldoni as a means of inspiration.¹ Removed from their context, some of these pictures became models of scenes and situations in *Così*. Being surrounded by this visual input was very stimulating in this particular case, but historically informed staging does not work through a simple imitation of images – nor of the stage director! Sometimes it is more productive to read descriptions and create one's own images on this basis rather than be confronted directly with a visual illustration which is only a fixed momentary impression. Ideally images and written sources must be considered together; each bringing complementary information that helps understand the other.

Could you describe your work method during rehearsals? What kinds of exercises do you do? How do you build up the rehearsal weeks?

It depends a lot on the technical logistics of each context, but there is usually very little time for rehearsals, maximum six weeks, often less, and that includes musical rehearsals as well as staging. I begin with a general introduction on historical gesture, some talking, explaining and demonstrating body language, but not too much. Often there is no time for more and also I tend to quickly move to practical work so that the questions emerge from that. We also read the opera libretto together to get a feel for the drama of the piece. As much as possible, I build up the *mise en scène* following the chronological order of the scenes, so as to directly feel the opera as a whole with all its transitions. For the first act (or first section) of the opera I create a type of ›acting choreography‹ with quite detailed ideas and gestures for each situation. This phase of mutual learning can be longer or shorter depending on the individual progress of each singer and the collective interaction in the ensembles. During this phase I demonstrate a lot, work with mirroring and direct physical contact in order to transmit physical sensations. The transitions are central, how to get from one attitude and situation to another. Indeed, the pacing of these transitions – whether the succession of movements is slow or fast and how it occurs – is constitutive of the whole expression of a scene and must be developed in a very conscious manner. Of course this work style requires a lot of preparation.

1 For a recent edition and presentation of the engravings illustrating eighteenth century editions of Goldoni's plays see Carlo Goldoni: *Il teatro illustrato nelle edizioni del Settecento*, ed. by Cesare Molinari, Venice 1993, this image on p. 548.



FIGURE 3 Wolfgang Amadeus Mozart: *Così fan tutte*, Act II, Scene 1, Aria Despina »Una donna«, Drottningholm 2011 (© Mats Bäcker)



FIGURE 4 Caro Goldoni: *Le Donne Vendicate*, in: *Drammi giocosi per musica*, vol. 8, Venice 1765

Then from the second act onwards I provide less and less detailed input; I become more of a »staging coach«. Although the borders of the general concept are defined, each singer is given the freedom to develop their role according to their own intuitions and physical possibilities – just as it was done in the early nineteenth century! This is sometimes very difficult for stage assistants who have to adapt not only to my indications, but to those of all the singers as well! Singers on the other hand seem to feel very quickly at ease with this method. They appreciate the initial precise personal direction, followed by the freedom of following their newly trained intuitions, and the overall implicit connection to the music that results from a historically informed approach.

What kind of singers do you work with? Are they generally experienced in the use of historical gesture or not? How do professional singers react to your work and bring these new aspects in connection with their »classical« training?

Originally no one really had any experience. Now I have the possibility of sometimes suggesting or choosing the people I want to work with. Still, usually the performers are more unfamiliar than familiar with historical gesture. Occasionally people are not talented for this type of work. Sometimes singers are basically very talented but cannot make the step to really integrating this work in their bodies to the extent that they can learn to improvise. Sometimes when singers continue to take lessons with their own coach during the time of rehearsals they become caught between conflicting opinions. When singers experience vocal problems they may blame the stage direction, but this is not specific to working with historical gesture! Singers are often incredibly centred on the upper part of their vocal apparatus, on the face, throat and chest. When they are given precise physical activity, they usually forget about technique and the vocal apparatus so that their body

becomes a wonderful framework for the voice to develop freely. One never knows in advance how the different sensibilities will come together in a performance, but so far I believe every singer has acquired some positive input from working with a historically inspired approach; most of the time it is perceived as an enhancement, the whole mechanics of historical staging becoming an enrichment, even for vocal technique.

One of the treatises you have studied is Johannes Jelgerhuis' »Theoretische Lessen over de gesticulatie en de mimiek«. How does this less well known source compare to other treatises of the time, for example Gilbert Austin's »Chironomia« or Johann Jacob Engel's »Ideen zu einer Mimik«?²

This treatise by the Dutch actor and painter Johannes Jelgerhuis (1770–1836) was published in Amsterdam in 1827. It is written in Flemish, which offers an interesting occasion for comparing the terminology with other European theorists, but there is also an English translation by Alfred S. Golding dating from 1984. Jelgerhuis' double occupation as a painter and an actor is central to his vision of the theatre; he describes the actor's movements as a series of painted positions and refers to painting treatises by Karel van Mander (1548–1610), Charles Le Brun (1619–1690) and Gerard de Lairese (1640–1711). Where and how Jelgerhuis received his education as an actor is not known with certainty, but he studied as an apprentice in the painter-decorator workshop of the Theatre of Amsterdam. In 1791 Jelgerhuis joined the Van Dinsen Theatre in Rotterdam before being hired by the Amsterdam Theatre where he played more than two hundred roles between 1805 and 1834. At the same time, he regularly exhibited his art, published books of sketches and taught drama. Written towards the end of his career, Jelgerhuis' *Lessons on Mime and Gesture* offer a broad retrospective of Dutch and European stage and art practice at the turn of the century; they don't really tell us anything new but rather confirm the principal ideas found throughout Europe at this time.

Compared to Austin's *Chironomia*, the *Lessons* have the advantage of being conceived explicitly for the stage. Austin was not a theatre man, his treatise was never used in a theatrical context and his system was highly normative rather than descriptive. Nevertheless, many things he describes are again confirmed in other sources and his system for describing movement can help to think about the body as a whole rather than just individual hand or arm gestures. Engel on the other hand was in direct contact with the

2 Johannes Jelgerhuis: *Theoretische Lessen over de gesticulatie en mimiek*, Amsterdam 1827 (English Translation: Alfred Siemon Golding: *Classicistic Acting. Two Centuries of a Performance Tradition at the Amsterdam Schouwburg*, to which is appended an annotated translation of the »Lessons on the Principles of Gesticulation and Mimic Expression« of Johannes Jelgerhuis, Washington 1984); Gilbert Austin: *Chironomia or a Treatise on Rhetorical Delivery*, London 1806; Johann Jacob Engel: *Ideen zu einer Mimik*, Berlin 1786.



FIGURE 5 Jelgerhuis in the role of King Lear, 1805, Aquarel 150×110 mm, Toneelmuseum, Amsterdam



FIGURE 6 Approved arm movements in Jelgerhuis' *Theoretische Lessen*, Plate 20

theatre as an actor and author, so all the beautiful figures and descriptions in his *Ideen zu einer Mimik* are possible examples for the stage, rather than general aesthetic concepts.

Can you give us an idea of what kind of information one finds in Jelgerhuis' »Lessons« that is useful for contemporary stage directing?

The book contains thirty-nine lessons devoted to stage action and costumes, illustrated with ninety-three plates designed by Jelgerhuis himself. The author introduces the stage of the Amsterdam Schouwburg with its perspective and the slope of the podium, the proportion of the room decor and lighting, which serves as a backdrop in order to present the actors in action. He then describes and illustrates the stage walk, various positions and attitudes, hand movements and facial expression. The concept of »*welstand*« is used over and over throughout the treatise, indicating a combination of balance, grace and nobility, in posture, gesture and mime, but also the proportion (not too much, not too little) of each of these elements. Each actor must find this »true proportion« to make his audience believe what he is expressing through his body language. Jelgerhuis' models for gestures of the hands and body are entirely based on those of classical sculpture and art of the seventeenth and eighteenth centuries, confirming the continuing traditions of *contraposto*, asymmetry, curved lines, et cetera.

For Jelgerhuis the face speaks through mime (for Austin face is more the realm of voice). One has to control the direction of the eyes and the inclination of the head so that



FIGURE 7 Georg Friedrich Händel: *Amadigi di Gaula*, Göttingen 2012 (© Alciro Theodoro da Silva)



FIGURE 8 Expression of pain in Jelgerhuis' *Theoretische Lessen*, Plate 47

»welstand« can be obtained. He also recommends Charles Le Brun's catalogue for an explanation of how the different parts of the face may express contempt, regret, fear, jealousy, desolation, sorrow, joy or pity. In addition to the chin, mouth, nose and forehead, he talks about the refined game of the eyebrows, nose-wings, mouth corners, nose-holes, cheeks, et cetera and how to enhance their power through appropriate make-up.

The last two lessons are entirely devoted to costumes and reveal that the personal responsibility of the actor towards his costume still remained valid, although he warns against the growing nonchalance with which the actors of his time chose their costumes. So the actors determined their costumes as well as their stage positions and body attitudes; they were entirely responsible for the external characterization of the role they were interpreting, and for Jelgerhuis, it is these external forms and techniques that were important rather than internal or psychological causes: »Het betaamt mij hier minder de inwendige oorzaken na te gaan, maar te doen opmerken wat de uiterlijke vertoning is.«³

Jelgerhuis proposes a study program for the actor: the apprentice must first master the art of entering onto the stage, of standing, walking, and sitting; he then practices these actions under prescribed, simplified conditions. Thereupon the teacher shows him how to express a series of common dramatic emotions with their appropriate body movements and gestures. When the student is able to duplicate these actions without seeming too graceful (like a dancer) or too life-like (too imitative of off-stage conduct), he is instructed in the art of rendering the facial expressions of these emotions. He recommends that his students analyse all the positions carefully, imagine them in their mind, then imitate them in the silence and solitude, or until the positions become part of their personal body repertoire so that they can then be used when needed. He concludes his

3 »It concerns me less to examine the internal causes, than to notice what is the external display.« Jelgerhuis: *Theoretische Lessen over de gesticulatie en mimiek*, p. 134.



FIGURE 9 Sigrid T'Hooft with the contralto Delphine Galou during rehearsals of *Radamisto*, Karlsruhe 2009 (© Badisches Staatstheater Karlsruhe)

lessons with the positions of the feet and to what extent the actor must learn the art of fencing and dance.

What is particularly striking in Jelgerhuis' approach is his preoccupation with transition and his attempts to show the succession of movements from one position to another; he explains that changes from one position to another can produce different expressions. Also, positions, gestures and facial expressions only obtain their full meaning in combination with each other, and each small shift has consequences for the body language as a whole.

Finally, how can one make theatre out of theories? Respectively, how can one use static images to create dynamic modern operatic performances?

You mean how does one make it come to life, how does the magic work? It is hard to answer. For me it is a combination of being a musician and a dancer myself, which means I always use the music to find ways of moving from one situation to another. This experience helps to understand what a fluid body transition means, how to develop a gesture and achieve the required circularity of movement for historical stage performance. It is intuitive to me as a historical dancer that rounded arm movements are the natural elegant way of moving whereas any brusque, halting or angular movements have a comic effect in this context. So these historical traditions have become integrated in my body through my own practice over the years and then it is a matter of transmitting these sensations to the people I work with.

Stephanie Schroedter

Städtische Bewegungsräume auf der Bühne.

Giacomo Meyerbeers Grands opéras im Kontext urbaner Tanzkulturen

Wenn im Folgenden am Beispiel von Paris als einer international Maßstab setzenden Großstadt des 19. Jahrhunderts respektive Kulturmetropole der aufblühenden ›Moderne‹ Wechselbeziehungen zwischen dem Theater und seinem städtischen Umfeld in den Blick (und ebenso in das Ohr) genommen werden, so soll es dabei vor allem um die mehr oder minder beabsichtigte, sich latent durchziehende Rezeption urbaner Tanzkulturen in Operninszenierungen gehen: Durch stilisierte und dramatisierte Gesellschaftstänze konnten die auf der Bühne dargestellten, zeitlich und räumlich zumeist weit entfernten Welten dem Publikum nicht nur auditiv und visuell, sondern auch unmittelbar körperlich bewegt und bewegend näher gebracht, somit (im ursprünglichen Sinn) audiovisuell kinästhetisch erfahrbar gemacht werden. Insofern erlaubten gerade die für das französische Tanz- und Musiktheater² obligatorischen Ensembledanzszenen,³ im (vermeintlich) Fremden Bekanntes und Vertrautes zu entdecken. Die theatrale Repräsentation erhielt auf diese Weise unversehens sehr präsentische Züge, die die Darstellung zeiträumlich ungreifbar entrückter Geschehnisse als eine Fassade entlarven konnte, hinter der sich nur allzu alltägliche, in greifbarer Nähe liegende Erfahrungswirklichkeiten verbargen – ein Sachverhalt, der sich an Giacomo Meyerbeers Grands opéras sehr anschaulich aufzeigen lässt, gleichwohl es sich hierbei gewiss nicht um eine vorrangige ästhetische Intention des Komponisten handelt.

- 1 Vgl. hierzu Walter Benjamins Exposés »Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts beziehungsweise »Paris, Capitale du XIXème siècle« aus seinem ›Passagen-Werk‹, in: Walter Benjamin. Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1983, Bd. V.1 und V.2, insbes. im ersten Teil S. 45–77.
- 2 Hier und im Folgenden werden mit dem Begriff des Tanz- und Musiktheaters – der Terminologie von Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters folgend (hg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring, München/Zürich 1986 ff.) – sämtliche Theaterformen bezeichnet, deren Dramatik und Dramaturgie sich primär über Musik/Klänge respektive Tanz/Bewegung vermitteln. Er bezieht sich somit nicht ausschließlich auf jenes Musik- beziehungsweise Tanztheater im engeren Sinne, das sich seit der historischen Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts von vielfältigsten älteren Opern- und Balletttraditionen dezidiert abzusetzen sucht(e).
- 3 Diese Ensembleszenen basieren überwiegend auf Gesellschaftstanzformen – wie die folgenden Ausführungen zeigen werden –, die theatral überformt wurden und sich somit von ihren ursprünglichen Vorlagen entfernten. Analog zu dem Begriff der Bühnenmusik können sie als Bühnentänze bezeichnet werden, die diegetisch in das Geschehen eingelegt wurden, das heißt Tanz wird als solcher dargestellt, so dass die Darsteller zugleich Publikum ihrer selbst sind.

Schließlich mutieren just diese choreographierten Gesellschaftsszenen, die zumeist an entscheidenden dramatischen Wendepunkten beziehungsweise im unmittelbaren Vorfeld von Augenblicken größter Gefahr positioniert sind, häufig zu Schwellenräumen des Bewusstseins und führen als solche zu jenen Katastrophenszenarien, die der ausgewiesene Paris-Spezialist Walter Benjamin als geschichtskonstituierend herausarbeitete.⁴ Sie sind als Reflex der zahlreichen inneren und äußeren Krisen und Revolten zu verstehen, die sich zwischen der Juli-Monarchie⁵ und dem Zweiten Kaiserreich kontinuierlich zuspitzten und während der Pariser Kommune breitflächig eskalierten, um mit deren Niederschlag auch den letzten Hoffnungsschimmer auf die seit dem späten 18. Jahrhundert vielbeschworene »Liberté, Egalité et Fraternité« vorerst zu ersticken. Diese Tendenz findet in den urbanen Tanzkulturen ebenso wie in deren theatraler Inszenierung ihren korporalisierten Widerhall, indem Gesten, denen zunächst eine gesellschaftspolitische und/oder soziokulturelle Sprengkraft innewohnte, der Herausbildung einer zunehmend ausdifferenzierten Formensprache dienten, die nicht selten zu dekorativen Figuren erstarrten. Vor diesem Hintergrund erwecken ornamentale Formationen bisweilen den Eindruck einer gefrorenen Dynamik, die für einen Augenblick verlangsamt, wenn nicht sogar durch Posen (vordergründig) stillgestellt wird – vergleichbar Träumen, die durch traumatische Erfahrungen als Abfolge von Bildern momenthaft festgehalten werden: Emotionen werden raffiniert stilisiert, chiffriert und sublimiert. Ihrer ursprünglichen Aktualität und Vitalität lässt sich durch die Einbeziehung weiter reichender Kontexte auf die Spur kommen, wie im Folgenden exemplarisch an Tanzszenen aus Giacomo Meyerbeers Grands opéras aufgezeigt werden soll.

- 4 Benjamin verdichtet dieses Geschichtskonzept sehr bildlich in seiner Interpretation von Paul Klees Aquarell *Angelus Novus* (1920), das er 1921 erwarb: »Es gibt ein Bild von Klee, das *Angelus Novus* heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind aufgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Der Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.« Walter Benjamin: *Sprache und Geschichte. Philosophische Essays*, in: Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, Frankfurt a. M. 1974, [Neudruck] Stuttgart 1992, Bd. I.2, S. 691–704. Vgl. hierzu ebs. Winfried Menninghaus: *Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*, Frankfurt a. M. 1986.
- 5 Zu einer sehr umfassenden Darstellung dieses Phänomens für den Zeitraum von 1830 bis 1848 vgl. Werner Giesselmann: *Die Manie der Revolte. Protest unter der Julimonarchie*, München 1993.

Die Bühnentänze in Meyerbeers Opernkompositionen (seine Grands opéras ebenso wie seine Opéras comiques) belegen – mehr indirekt als direkt und schon gar nicht plakativ zur Schau gestellt –, wie aufmerksam dieser Komponist das Pariser Kulturleben, das für seine Dansomanie weit über die Grenzen Frankreichs hinaus bekannt war, beobachtete und musikalisch reflektierte – zweifellos mit einer kompositorischen Raffinesse, die im Musiktheater seiner Zeit ihresgleichen (vergeblich) sucht. Es ist seiner eingehenden Kenntnis der politischen, kulturellen und intellektuellen Konstitution seiner Zeit und seinen auf der Basis solcher Beobachtungen kompositorisch verarbeiteten Gesellschaftsanalysen zu verdanken, dass die musik- und tanzdramaturgisch kongenial konzipierte Klosterszene aus Meyerbeers *Robert le diable* (III. Akt) nicht weniger als den entscheidenden Impuls zur Herausbildung des sogenannten Romantischen Balletts gab, das von Paris ausgehend international rezipiert wurde und weitere Entwicklungen des europäischen Tanztheaters maßgeblich prägen sollte: Unmittelbare Einflüsse – tänzerisch-choreografischer wie musikalisch-kompositionstechnischer Natur – lassen sich vor allem in den Ballets fantastiques *La Sylphide*⁶ und *Giselle, ou Les Wilis*⁷ nachweisen. Da die Tanzszene aus dem *Robert* aufgrund einer außergewöhnlich günstigen Quellenlage bereits rekonstruiert werden konnte, und diese historisch informierte Aufführungspraxis auch eingehend wissenschaftlich kommentiert wurde,⁸ sollen an dieser Stelle einige Aspekte aufgegriffen werden, die bislang kaum Beachtung fanden.⁹

- 6 Zu einem Libretto von Adolphe Nourrit, einer Komposition von Jean Madeleine Schneitzhoeffter (mit Melodiezitaten aus Kompositionen von Bach, Boieldieu, Gluck und Paganini) und einer Choreografie von Filippo Taglioni am 12. März 1832 an der Opéra (Salle de la rue Le Peletier) uraufgeführt.
- 7 Zu einem Libretto von Théophile Gautier und Jules Henri Vernoy Marquis de Saint-Georges, einer Komposition von Adolphe Adam (mit einem nachträglich eingelegten Bauern-Pas de deux von Friedrich Burgmüller) und Choreografien von Jean Coralli und Jules Perrot am 28. Juni 1841 an der Opéra (Salle de la rue Le Peletier) uraufgeführt.
- 8 Diese Szene ist durch Aufzeichnungen des dänischen Tänzers, Choreografen und Ballettdirektors des Königlichen Theaters Kopenhagen Auguste Bournonville (1805–1879), der Filippo Taglionis Choreografie an der Pariser Opéra mehrfach sah, um sie in sein Heimatland zu exportieren, vergleichsweise vollständig dokumentiert. Vgl. hierzu die Rekonstruktionen von Knud Arne Jürgensen am London Studio Centre 1985, der Vaganova Schule St. Petersburg 1986 und am Teatro San Carlo Neapel 1988 sowie deren Erläuterung und Notation in: *Robert le Diable. The Ballet of the Nuns, reconstructed by Knud Arne Jürgensen, Labanotation and Performance Notes* by Ann Hutchinson Guest, Amsterdam 1997 (Language of Dance Series, Nr. 7).
- 9 Neben den Überblickswerken von Ivor Guest (*The Romantic Ballet in Paris*, London [Neuaufgabe] 2008) und Marian Smith (*Ballet and Opera in the Age of Giselle*, Princeton 2000) finden sich einschlägige Forschungsarbeiten zu der fraglichen Tanzszene in den Sammelbänden *Meyerbeer und der Tanz*, hg. von Gunhild Oberzaucher-Schüller und Hans Moeller, Paderborn 1998 (*Meyerbeer Studien*, Bd. 2) (mit entsprechenden Beiträgen von Marion Kant, K. A. Jürgensen, Wolfgang Kühnhold, H. Moeller, G. Oberzaucher-Schüller, M. Smith, Mathias Spohr, Elisabeth Suritz,

Bei dem Nonnenballett aus Meyerbeers *Robert le diable* handelt es sich nicht nur um das erste Ballet blanc,¹⁰ das in weiterer Folge den Nukleus zur Gestaltung eines ganzen (weißen) Aktes bieten sollte und gleichzeitig – mit der Verlagerung des Geschehens in eine ätherische beziehungsweise überirdische und gleichzeitig unterbewusste Sphäre – zu einem markanten Kennzeichen des sogenannten (klassisch-)romantischen Balletts avancierte, sondern vor allem auch um dessen einzigartige Verquickung mit einem Teufelssujet, das den diametral gegenüberliegenden Pol des romantischen Dualismus von Endlichem und Unendlichem, letztlich des Dilemmas zwischen Gut und Böse markiert.¹¹ Durch den Umstand, dass diese geheimnisvoll-irreale Tanzszene substanziell von diabolischen Kräften durchzogen ist, gewinnt jene eingangs angesprochene, gerade in den 30er- und 40er-Jahren des 19. Jahrhunderts noch sehr lebhaft Wechselbeziehung

Marta Ottlová) sowie Meyerbeer und das europäische Musiktheater, hg. von Sieghart Döhring und Arnold Jacobshagen, Laaber 1998 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Bd. 16) (mit einem Beitrag von K. A. Jürgensen). Vgl. zudem Rodney Stenning Edgecombe: Meyerbeer and Ballet Music of the Nineteenth Century. Some Issues of Influence with Reference to *Robert le Diable*, in: *Dance Chronicle. Studies in Dance and the Related Arts*, 21/3 (1998), S. 389–410.

- 10 Vgl. hierzu unter anderem den Beitrag von K. A. Jürgensen im Programmbuch der Berliner Staatsoper Unter den Linden anlässlich einer Neuinszenierung dieser Grand opéra (Premiere am 11. März 2000): Meyerbeer und seine tanzenden Nonnen, in: *Robert le Diable. Robert der Teufel*, hg. von der Staatsoper Unter den Linden, Berlin 2000, S. 94–103.
- 11 Bereits in der ein Jahr nach dem *Robert le diable* uraufgeführten *La Sylphide* tritt diese Diabolik merklich in den Hintergrund und ist in *Giselle* nur noch schemenhaft zu erkennen, um stattdessen den Gegensatz von Traum und Wachzustand beziehungsweise Traum und Trauma stärker zu akzentuieren: Die *Sylphide* ist gleichsam ein Spuk, der nur in James Imagination existiert, während die Wilis als Opfer fremder Übergriffe (beziehungsweise eines nebulösen Schicksals) zu dieser merkwürdig zwischen Leben und Tod changierenden, traumatisch ›untoten‹ Existenz verdammt sind – im Gegensatz zu den Nonnen, die nach ihrer Wiedererweckung durch einen Teufel Schattenseiten religiösen Glaubens beziehungsweise moralischer Integrität verkörpern. Während das Handeln der Wilis somit im Zeichen von Rache und Vergeltung steht, ist jenes der Nonnen durch teuflische Hinterlist motiviert. Zu den ›Geisterreichen‹ im Romantischen Ballett im Gegensatz zu den Teufelsballetten, die in betont irdischen Regionen jenseits irrealer Sphären lokalisiert sind – somit die topologisch spannungsvolle Dialektik der Nonnenszene aus Meyerbeers *Robert* wieder auseinander dividieren –, vgl. Gabriele Brandstetter: »Geisterreich«. Räume des romantischen Balletts, in: *Räume der Romantik*, hg. von Inka Müller-Bach und Gerhard Neumann, Würzburg 2007 (Stiftung für Romantikforschung, Bd. 42), S. 217–237; dies.: Tanz der Elementargeister. Der Mythos des romantischen Balletts, in: *Souvenirs de Taglioni. Bühnentanz in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, hg. von Gunhild Oberzaucher-Schüller, München 2007 (Derra de Moroda Dance Archives VIII), Bd. 2, S. 195–212; Schroedter: Bewegungstopologien Pariser Tanz(musik)kulturen des 19. Jahrhunderts. Schwellen-Räume zwischen Bühne, Ballsaal und musikalischen Salon, in: *Musiktheater im Fokus*, hg. von Sieghart Döhring und Stefanie Rauch, Sinzig 2014, S. 519–544.

zwischen dem Theater und den urbanen Tanzkulturen im Schatten der Bühne sehr konkrete Konturen: Bals publics, die sich in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts zu einem neuartigen, großstädtischen Freizeitvergnügen mauserten und binnen kürzester Zeit zu einer Hauptattraktion von Paris heranwuchsen, boten einen fruchtbaren Nährboden für ähnlich scheinheilig-teuflische Verführungskünste wie jene von den Nonnen vorgeführten, die den Titelhelden Robert – durch seine halb-diabolische Herkunft ohnehin schon zu einem schicksalhaft-tragischen Lebenswandel verdammt – zu einer fatalen Tat verlockten.¹² Insbesondere privilegierte Gesellschaftskreise sahen durch solche, auf öffentlichen Tanzveranstaltungen aufblühenden, gefährlichen Anziehungskräfte bislang geltende Grenzen gesellschaftlichen Standes und Anstandes in einer für sie höchst beängstigenden Art und Weise bedroht.

Denn im Gegensatz zu jenen Gesellschaftstänzen, die in den privaten Salons oder auf offiziell-repräsentativen Bällen als körperlich bewegtes Distinktionsmerkmal kultiviert wurden, um sich formbewusst und somit ethisch-moralisch unanfechtbar zu inszenieren, bildeten sich in den einschlägigen Tanzlokalen, zu denen jeder Zugang hatte, der das nötige Eintrittsgeld aufbringen konnte (mit etwas Geschick ging es aber auch ohne einen Groschen), neue Bewegungsformen heraus, die tradierte Bewegungskonventionen durch geradezu unbändige Bewegungsenergien aufzumischen und gleichzeitig semantisch neu aufzuladen vermochten. Vor allem durch den Einsatz improvisierter Bewegungssequenzen, die sich als frühe Cancan-Formen (auch als Cahut oder Polka-piquées bezeichnet) in den Guinguettes¹³ herausbildeten – schlichten Weinlokalen an den Stadtgrenzen, seinerzeit (wie heute die Banlieues) sozial benachteiligte Randzonen, wenn nicht sogar soziale Brennpunkte –, konnten herkömmliche Bewegungsgrenzen überschritten werden, um sich neue (innere wie äußere) Bewegungsfreiheiten zu erobern. Dabei waren die hohen Beinschwünge, die besonders augenfällig hervorstachen, zunächst vor allem

12 Der Umstand, dass Tanz im Kontext von Trunkenheit, Spiel und Liebesverführungen – vergleichbar dem »Bacchanale ardente« der Nonnen mit ihrer »Séduction par l'ivresse«, »Séduction du jeu« und »Séduction de l'amour« – zwangsläufig katastrophisch enden muss, wird auch in den Ballettproduktionen immer wieder toposartig aufgegriffen. Zu einer ähnlichen stofflichen Ausgangsbasis vgl. beispielsweise die Ballet pantomime *Le Diable amoureux* nach einem Libretto von Jules Henri Vernoy Marquis de Saint-Georges in der Vertonung von François Benoist (erster und dritter Akt) und Napoléon-Henri Reber (zweiter Akt) (unter Verwendung von Melodieziten aus Kompositionen von Rodolphe Kreutzer und Louis Spohr) zu einer Choreografie von Joseph Mazilier, die jedoch erst 1840 an der Pariser Opéra uraufgeführt wurde. Meyerbeer dramatisiert somit vergleichsweise früh eine heikle Problematik großstädtischen Lebens auf der Bühne.

13 Vgl. hierzu sehr ausführlich und auf der Basis eingehender Auswertungen auch entlegenen, kaum beachteten Archivmaterials: François Gasnault: *Guinguettes et Lorettes. Bals publics à Paris au XIXe siècle*, Paris 1986.



ABBILDUNG 1 *Quadrille des Toqués* (Quadrille der Verrückten). Zahlreiche Abbildungen, die Szenen der Pariser Dansomanie aufgreifen, darunter insbesondere Karikaturen und Grafiken aus dem Umfeld der ›Rigolbochomanie‹, das heißt früher Cancan-Praktiken, belegen die Begeisterung für hohe Beinschwünge, die selbstverständlich entsprechende Exercises erforderten. Während man diese Übungen ebenso wie die Beinschwünge selbst im urbanen Kontext nicht ohne Skepsis beobachtete, gehörten sie im Theater – als Vorbereitungen für Grands Battements und Développés, ebenso den Halt von Attitüden und Arabesken – zum Repertoire des professionellen Ballettrainings.

politisch motiviert und wurden auch vornehmlich von Männern, insbesondere einfachen Handwerkern und Soldaten praktiziert. Erst später, durch die Migration dieser Tanzform in das Stadttinnere, gleichzeitig ihre stilistische Ausformung und Etablierung durch die Damen der urbanen Tanzszene – allen voran ›ces dames‹ der Demi-Monde – avancierten sie zu einem erfolversprechenden Moment teuflischer Versuchungen.¹⁴ Und während sowohl Opéras comiques als auch Opéras bouffes vergleichsweise direkt auf solche jüngeren Errungenschaften des städtischen Tanztreibens Bezug nahmen – sei es auch nur hör- und nicht sichtbar, das heißt allein musikalisch, jedoch nicht zwangsläufig choreografisch umgesetzt –, wurden in den Grands opéras vergleichbare Anspielungen, um deren durchschlagende Wirkung man nur zu genau wusste, betont dezent, daher umso effektreicher und aufwendig inszeniert kaschiert.

¹⁴ Vgl. zu einem historischen Überblick: David Price: *Cancan!*, London 1998, S. 24–44, Kapitel: How it all began: From the 1830s to the Second Empire.

Neben der phänomenalen tänzerischen Durchschlagskraft des (frühen) Cancan, der ab den 30er-Jahren Furore machte, verdient auch noch eine andere Entwicklung besondere Beachtung: Während sich um 1800 einzelne Tanzformen noch vergleichsweise eindeutig bestimmten Gesellschaftsschichten zuordnen ließen, findet durch das deutlich zunehmende Interesse privilegierter Gesellschaftskreise an den (im Vergleich zu ihren eigenen, formalhaft erstarrten Bewegungskonventionen) vitalen Tänzen gesellschaftlicher Randgruppen ebenso wie geografischer Randgebiete – das heißt Tänze benachbarter Länder, vor allem ländlicher Regionen, die sich in weiterer Folge als National- und Charaktertänze auch auf der Bühne behaupten konnten – eine sehr kreative Vermischung von Tanzformen statt, die sich gleichermaßen chamäleonartig wie stilsicher unterschiedlichsten soziokulturellen Bedürfnissen anzupassen vermochten und dabei vielfältige Mischformen herausbildeten. Paradigmatisch stehen hierfür die Multiadaptierbarkeit der Quadrille,¹⁵ dem französischen Nationaltanz *par excellence*, dicht gefolgt von der Polka,¹⁶ die ab den 40er-Jahren des 19. Jahrhunderts eine veritable Polkamanie auslöste,

- 15 Die Quadrille ist aus der *Contredanse française* (Cotillon) hervorgegangen, die sich im 18. Jahrhundert als Ausdruck eines neuen bürgerlichen, vergleichsweise spielerisch-liberalen ›Bewegungsgeistes‹ herausbildete und als solcher auch bald in die Oper Eingang fand. In der Übergangsphase zur Quadrille werden *Contredanses* und *Quadrilles* häufig synonym bezeichnet beziehungsweise stößt man häufig auf die Kombination beider Begriffe: *Quadrilles de Contredanses*. Dennoch verweisen *Contredanses* generell auf die ältere, vergleichsweise formellere Ausprägung, während *Quadrilles* die jüngere, wandlungsfähigere Ausführung mit einem obligatorisch schwungvollen Finalsatz als Galoppaden-ähnlichem Kehraus intendieren. Zu den Stammsätzen der Quadrille gehören *Le Pantalon* (2/4), *L'Été* (2/4), *La Poule* (6/8), *La Pastourelle* (2/4) oder alternativ *La Trénis* (2/4) und ein *Finale* (6/8). Vgl. hierzu insbesondere Jean-Michel Guilhaud: *La Contredanse. Un tournant dans l'histoire française de la danse*, Paris [1969] 2003, sowie zu dem inflationären Einsatz von Quadrillen (die älteren *Contredanses* ersetzend) im französischen Musik- und Tanztheater und deren Rezeption im Ballsaal: Maribeth Clark: *Understanding French Grand Opera through Dance*, Ph. D. Diss. University of Pennsylvania 1998, sowie dies.: *The Quadrille as Embodied Musical Experience in 19th-Century Paris*, in: *The Journal of Musicology* 19/3 (2002), S. 503–526; zudem Schroedter: *Der Ballsaal in der Oper und die Oper im Ballsaal. Populäre Tanz- und Musikkulturen des 19. Jahrhunderts*, in: *Jenseits der Bühne. Bearbeitungs- und Rezeptionsformen der Oper im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. von Hans-Joachim Hinrichsen und Klaus Pietschmann, Kassel 2011 (Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 15), S. 140–160.
- 16 Als Volks- beziehungsweise Nationaltanz tschechischer Provenienz fand die Polka ebenso rasch Eingang in die gehobenen Pariser (Tanz-)Salons wie sie in den städtischen Tanzlokalen aufblühte. Während sie allerdings auf den distinguierten Bällen zu einem kunstvollen Paartanz mit charakteristischen Armhaltungen/-kreuzungen und Oberkörperwendungen stilisiert wurde, avancierte sie in den urbanen Tanzkulturen zu einem Markenzeichen jener auch als Polkeuses bezeichneten Ballköniginnen, die durch ihre Tanzkünste auf noch ein ganz anderes Gewerbe aufmerksam machten, das zwar öffentlich gefürchtet und geächtet war, sich jedoch inoffiziell einer großen Nachfrage erfreute. Soweit man den zeitgenössischen feuilletonartigen (sogenannten physiologischen) Beschreibungen und entsprechendem, meist karikatureskem Bildmaterial

und dem Galopp,¹⁷ dessen aufführungspraktisches Spektrum von einem distinguierten Paartanz über einen salonfähigen Gruppentanz bis hin zu einer wilden, außer Kontrolle geratenden Massenhysterie reichte.

In Paris war es somit weniger der 3/4- beziehungsweise Walzertakt, der die Gesellschaft aus den Fugen brachte (wie in Wien und Berlin), vielmehr sorgte ein rascher, vorzugsweise sukzessiv akzellerierender Zweiertakt im 2/4- oder 6/8-Rhythmus für rasende Geister und erhitzte Gemüter. Dabei schien sich der Bewegungsradius der Gesellschaftstänze und in weiterer Konsequenz ebenso der des Bühnentanzes – sowohl die unmittelbare Kinesphäre¹⁸ als auch den choreografischen Umraum betreffend – kontinuierlich auszuweiten. Zudem mutierten tradierte Verkörperungen (Enactment) herkömmlicher Gesellschaftsgefüge durch eine neue Faszination an soghaften Massenbewegungen zu regelrechten Einverleibungen (Embodiment) neuer gesellschaftspolitischer und soziokultureller Dynamiken. Zuvor unterdrückte und nicht zuletzt deshalb unwiderstehliche Gesten lockerten nicht nur geläufige choreografische Figuren (Raumwege) auf, sondern brachten auch bislang geltende Bewegungskonventionen (stellvertretend für etablierte Formen gesellschaftlichen Umgangs) riskant-verlockend ins Wanken. Diese zunächst an den Stadträndern neu entdeckte, später auch in den Tanzkulturen der Innenstadt rasant um sich greifende Bewegungsenergetik bildet das stoff-

glauben darf, fanden in diese Polken auch Cancan-Elemente Eingang, die die auf ihr Ansehen bedachten Tanzlehrer (als geschäftstüchtige Autoren von Tanzlehrbüchern) selbstverständlich verschweigen. Zur »Polkamanie« auf den öffentlichen Bällen vgl. unter anderem Auguste Vitu und Paul Farnèse: *Physiologie de la polka d'après Cellarius*, Paris 1844; Nick Polkmall: *Les Polkeuses, poème étique sur les célébrités de la polka*, Paris 1844; [anon.]: *Almanach de la Polka*, Paris 1845; Gustave Bourdin [pseud. G. Malbert]: *Voyage autour de Pomaré. Reine de Mabilie, Princesse du Ranelagh, Grande-Duchesse de la Chaumière, par la grace de la Polka, de Cancan et autres Cachuchas*, Paris 1844; Jules Perrot und Adrien Robert: *La Polka enseignée sans Maître, son origine, son développement, et son influence dans le monde*, Paris [o. J., um 1845]; hingegen zur »salonfähigen« Polka: Henri Cellarius: *La Danse des salons*, Paris 1847 [1849]; die diversen Ausgaben/Neuaufgaben von Philippe Gawlikowskis *Guide complet de la danse*, Paris 1858, sowie Georges Desrat: *Méthode de danse de salon*, Paris [1864]; ders.: *Traité de la danse contenant la théorie des danses françaises et étrangères*, Paris [o. J.]; ders.: *Traité de la danse contenant la théorie et l'histoire des danses anciennes et modernes*, Paris [um 1880]; ders.: *Dictionnaire de la danse historique, théorique, pratique et bibliographique*, Paris 1895.

¹⁷ Aufgrund ihrer schlichten Ausführung mit einfachen Chassés ohne Wechsel finden sich – vor allem in französischen Publikationen – nur vereinzelt Hinweise zur Ausführung des Galopps beziehungsweise von Galoppaden, während unzählige Stiche und Karikaturen ihre außerordentliche Beliebtheit höchst anschaulich vor Augen führen.

¹⁸ Um zwischen »dem Raum im allgemeinen und dem Raum in der Reichweite des Körpers« zu unterscheiden, wird – insbesondere seit Rudolf von Labans Choreutik. *Grundlagen der Raum-Harmonielehre des Tanzes* (dt. Erstausgabe Wilhelmshaven 1991, hier S. 28 ff.) – letztere als Kinesphäre eines Menschen bezeichnet.

liche und bewegungsdramatische Zentrum zahlreicher Ballettproduktionen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und wurde ebenso an neuralgischen Punkten zeitgleicher Opern als dramaturgischer Kunstgriff integriert. Dementsprechend stehen die immer wieder zum Einsatz kommenden stilisierten Gesellschaftstänze in Operninszenierungen keineswegs ausschließlich im Dienst einer illustrativen *Couleur locale*,¹⁹ sondern sie lassen sich auch als Choreografien des Politischen und Sozialen,²⁰ das heißt als kunstvoll gestaltete Korporalisierungen gesellschaftspolitischer und soziokultureller Kontexte außerhalb des Theaters lesen: Sie schlagen eine Brücke zu einem städtischen Alltag, der sich dem heutigen Zuhörer und Zuseher keineswegs selbstverständlich erschließt. Im Nonnenballett aus *Robert le diable* hätte dieser Sachverhalt kaum raffinierter verschleiert werden können – und doch darf davon ausgegangen werden, dass ihn das zeitgenössische, theatererfahrene Publikum durchaus zu entschlüsseln vermochte.

Eine besondere Herausforderung bei der Gestaltung dieses Nonnenballetts bestand zweifellos in der phantasmagorischen Spannung zwischen Ätherik und Diabolik (ätherischen Diabolik beziehungsweise diabolischen Ätherik), die sowohl auf der tänzerisch-choreografischen wie auf der musikalischen Ebene neue Stilmittel erforderte: Das Kloster steht für einen diffusen Schwellenraum zwischen irdischen Verführungen und himmlischer Erlösung, der – unterstützt durch ein atmosphärisch dicht aufgeladenes Bühnenbild mit einem dämonischen Lichteinfall²¹ – durch die Klang- und Bewegungsgestaltung als solcher zu erkennen ist. Hierzu trug die Weiterentwicklung des Bewegungsvokabulars – sowohl in Bezug auf die Schrittkombinationen und den Spitzentanz als auch die in ihren Ausdrucksgestaltungen subtil nuancierten und neuartig ausdifferenzierten Armführungen²² – ebenso bei wie die innovative Behandlung des Ensembles, das durch dekorativ-ornamentale Formationen und im unisono geführte Bewegungs-

19 Vgl. hierzu auch den frühen und sehr instruktiven, dennoch mittlerweile ergänzungsbedürftigen Artikel von Stefan Kunze: *Fest und Ball in Verdis Opern*, in: *Die »Couleur locale« in der Oper des 19. Jahrhunderts*, hg. von Heinz Becker, Regensburg 1976, S. 269–278.

20 Vgl. zu einem Einblick in diese weitreichende Thematik Gabriele Klein: *Tanz als Aufführung des Sozialen. Zum Verhältnis von Gesellschaftsordnung und tänzerischer Praxis*, in: *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung*, hg. von Margit Bischof und Claudia Rosiny, Bielefeld 2009, S. 125–144.

21 Für das Bühnenbild war Pierre Luc Charles Cicéri, seinerzeit einer der führenden Künstler auf diesem Gebiet, verantwortlich.

22 Vgl. hierzu die ausführlichen Hinweise zum tänzerisch-choreografischen Ablauf des *Bacchanales* und der sich daran anschließenden drei kleinen Ballette (1er Air de Ballet: *Séduction par l'ivresse*; 2me Air de Ballet: *Séduction du jeu*; 3me Air de Ballet: *Séduction de l'amour – Pas seul d'Hélène*) in: *Robert le Diable. The Ballet of the Nuns*, S. 31–53.

linien mit einer (paradoxe Weise) traumwandlerisch anmutenden Präzision zu bestechen vermag. Während auf diese Weise eine Weitung des Bewegungsraumes in seiner metaphorischen Tiefendimension stattfindet,²³ gewinnt der Klangraum durch eine zuvor ungekannte, detailreich abgestimmte Instrumentierung im Verbund mit einem den dramatischen Gegebenheiten entsprechenden dynamischen Orchestereinsatz an Ausdruckstiefe. Das kongenial aufeinander abgestimmte Ineinandergreifen von Bewegungs- und Klang(farben)dramaturgie²⁴ sollte schließlich zu der Herausbildung einer tableauartigen Wirkungsästhetik führen, die auf ein neues Raumempfinden und letztlich auf den Stadtraum verweist, in dem sich im Zuge großstädtischer Entwicklungen neue Wahrnehmungsmuster herausbildeten – wie sich auch an den seinerzeit äußerst beliebten literarischen wie ikonografischen *Tableaux de Paris* eindrucksvoll nachvollziehen lässt: In imaginären »Vols d’oiseau« über die Stadt oder auf weitläufigen Promenaden durch die Stadt wird dem Detail ebenso viel Aufmerksamkeit geschenkt wie einem alle Sinne überwältigenden Gesamteindruck, um die stetig anwachsenden Dimensionen urbanen Lebens – in seiner Weite und Tiefe, seinem Illusionspotenzial und seiner potenziellen Desillusionierung – zu Bewusstsein zu bringen und künstlerisch zu reflektieren.²⁵ Dabei wird die Wirkung des urbanen Bewegungsraumes verbalisierend oder bildlich-illustrierend inszeniert, um ihn – trotz notgedrungenem Verzicht auf theatrale Mittel dennoch letztere imitierend – bühnenwirksam zu suggerieren.²⁶

- 23 Vgl. hierzu die aufschlussreichen Abbildungen, die den Notationen und choreografischen Skizzen der Rekonstruktionsdokumentation beigegeben sind, in: *Robert le Diable. The Ballet of the Nuns*, S. 59–163.
- 24 Den Begriff der »Klangfarbendramaturgie«, der besonders prägnant die Aufwertung des Klanges und vor allem der Klangfarbe als dramatisches und dramaturgisches Mittel in der Oper des 19. Jahrhunderts (gerade durch Meyerbeers Kompositionen) zum Ausdruck bringt, übernehme ich von Sieghart Döhring. Vgl. hierzu ders.: Artikel »Meyerbeer. Robert le diable«, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, S. 123–130, hier S. 128.
- 25 Aus der Fülle der »Tableau-Literatur« – wesentlich initiiert durch Louis-Sébastien Merciers zwölfbändigen *Tableau de Paris*, Amsterdam 1782–1788, und *Le Nouveau Paris*, Paris 1799 – seien für die hier thematisierte Zeitspanne exemplarisch genannt: *Nouveau Tableau de Paris au XIXe siècle* (mit Texten unter anderem von Honoré de Balzac, Louis Huart, P.-L. Jacob [Paul Lacroix], Jules Janin, Paul de Kock), Paris 1834/35; *La Grande ville: Nouveau tableau de Paris, comique, critique et philosophique* (mit Texten unter anderem von Honoré de Balzac, Albert Cler, Alexandre Dumas, Paul de Kock sowie Illustrationen von Gavarni, Honoré Daumier, D’Aubigny [Daubigny], Henry Emy, Henri Monnier u. a.), Paris 1842; sowie Edmond Auguste Texiers *Tableau de Paris* (mit Illustrationen von Cham [Comte Amédée de Noé], Gavarni [Guillaume Sulpice Chevalier], Gérard-Séguin, Gran[d]ville [Jean Ignace Isidore Gérard], Eugène Lami u. a.), Paris 1852/53.
- 26 Vgl. hierzu weiterführend die ausführliche und detailreich fundierte Studie von Karlheinz Stierle: *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt*, München [1993] 1998.

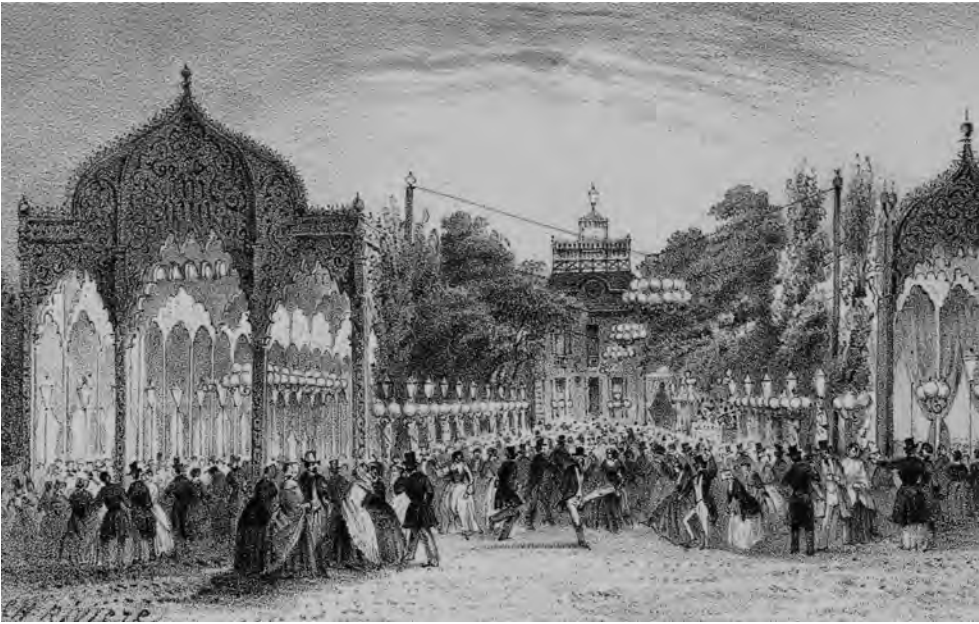


ABBILDUNG 2 UND 3 Zwischen 1830 und 1860 schärfte sich das Bewusstsein für die Großstadt Paris in einem zuvor ungeahnten Ausmaß und fand hierfür in sämtlichen Künsten neue Ausdrucksmittel. Die beiden ›Vues de Paris à vol d'oiseau‹ verdeutlichen anschaulich, wie sich der Blick weitert und dabei ebenso um Detailgenauigkeit bemüht ist, zumal ab der Jahrhundertmitte hierfür auch fotografische Verfahren unterstützend herangezogen werden konnten. Oben: »Paris à vol d'oiseau, M DCCC LII«, aus: Edmond Auguste Texier: *Tableau de Paris. Ouvrage illustré de quinze cents gravures*, Paris 1852/53, unten: »Vue à vol d'oiseau prise au dessus du quartier St. Gervais« aus: *Paris dans sa splendeur. Monuments, vues, scènes historiques, descriptions et histoire. Dessins et lithographies (avec l'aide de la photographie)*, Paris 1861



ABBILDUNG 4 UND 5 Auf diesem Druck einer Quadrille von Philippe Musard wird Le Château-Rouge abgebildet, ein an der Barrière Rochechouart (Montmartre) gelegenes, nach seinen roten Ziegelsteinen benanntes Tanzlokal, das – abgesehen von dezent kaschierten antigouvernalen Tendenzen – durch ein Gemisch aus Promenade, Bal champêtre, Café-concert und Cirque musical die vergnügungssüchtige Pariser Gesellschaft an den Stadtrand zu locken und gleichzeitig dem ländlichen Ambiente ein Flair von Luxus einzuhauchen suchte. Die Ansicht der Rückseite des Gebäudes zeigt Pavillons mit maurischem Außendekor, wobei auf der zwischen diesen Vorbauten lokalisierten Tanzfläche zentral im Vordergrund ein Tänzer mit hohen Beinschwüngen zu erkennen ist, der Cancan-artige Bewegungen andeutet.

Étienne-Junien de Champeaux' schwärmerische Ausführungen zu diesem kleinen Schlösschen und seiner Umgebung suggerieren eine äußerst theatertaugliche Szenerie: Er vergleicht das Areal mit einer Féerie, über deren Bühne die Haute couture parisienne flaniert und dabei kaleidoskopartig in beständig wechselnden Farbkombinationen erstrahlt: »Ici, c'est dans une large et spacieuse avenue [sic] que la danse a lieu; de chaque côté règne une allée de tilleuls sous laquelle un architecte intelligent a placé une haute tente de coutil; l'une de ces allées, celle au centre de laquelle est situé l'orchestre, est en partie occupée par les tables du café, l'autre est tout à la promenade; quand les lustres et les girandoles de gaz sont allumés, c'est un spectacle enchanteur que d'y voir circuler toutes ces femmes aux plus fraîches parures, aux atours les plus élégans: mais c'était surtout le jour de la première grande fête, le 10 juillet dernier, que cette allée était éblouissante de toilettes et que l'œil exercé pouvait reconnaître les cachemires de Gagelin, les grenadines de Delille, les chapeaux de Maurice Beauvais, les saules de Zacharie, les fleurs de Constantin, et tout cela porté par un essaim de femmes luttant de jeunesse, de grâces et de piquante coquetterie. N'oublions pas que le même soir nous avons vu pour la première fois tout l'effet que pouvait produire dans ce féérique [sic] séjour un éclairage en verres de couleur.« (»Hier findet der Tanz in einer geräumigen und breiten Avenue statt; zu beiden Seiten Lindenalleen, vom Architekten geschickt mit einem Zeltdach aus Leinen überdacht; eine dieser Alleen, in deren Mitte das Orchester aufgebaut ist, ist teilweise mit Kaffeetischen



ausgestattet, die andere Allee dient gänzlich der Promenade. Es ist ein bezauberndes Spektakel, unter dem Licht der Lüster und des Lichtdekors diese frisch herausgeputzten, hocheleganten Frauen umherwandeln zu sehen: Vor allem am ersten großen Festtag, dem vergangenen 10. Juli, konnte das geübte Auge in dieser von prachtvollen Kleidern strahlenden Allee die Cachmire von Gagelin, die Grenadinen von Delille, die Hüte von Maurice Beauvais, das Weidenholz von Zacharie und die Blumen von Constantin wiederfinden. All dies getragen von einem Schwarm von Frauen, die sich an Jugend, Grazie und pikanter Koketterie miteinander messen konnten. Und vergessen wir dabei nicht die Wirkung der farbigen Glaslichter, die wir an diesem Abend zum ersten Mal an diesem zauberhaften Ort sahen.« Étienne-Junien de Champeaux: *Physiologie des bals de Paris et de ses environs. Bal Mabille. Nouveau Tivoli (Chateau rouge), Paris 1845*, S. 69f.)

Einen Kulminationspunkt findet dieses Lichtspektakel in einem Feuerwerk, das nicht nur als solches unübertrefflich erscheint, sondern auch unmittelbar nach seinem Verklängen, beim Übergang zur ursprünglichen Beleuchtung »un effet de diorama de la plus brillante variété« bietet (ebd., S. 86), wie dieser ausgewiesene Bals-publics-Physiologist betont, bevor er seinen Blick nach derart fulminanten Eindrücken am Himmelsfirmament mit einem »Panorama des environs de Paris, vu du Château-Rouge« (ebd., S. 87) wieder auf den Erdboden einer sich (nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich) ins Unendliche erstreckenden, somit nicht weniger beeindruckenden »Wirklichkeit« zurücklenkt. Hier eröffnet sich ihm ein neues Spektakel, das gerade durch seine »Natürlichkeit« von sinnlich berausender Wirkung ist. Tradierte Raumvorstellungen geraten durch suggestive Blick- und damit korrespondierende Schreibbewegungen ins Wanken: Der Himmel avanciert zum Kunst- und Kulturraum, während die Stadt in ihren »unfassbaren« Dimensionen als Naturraum bewundert wird. Dem Leser bleibt bei solchen Lektüren vor allem Schwindelfreiheit zu wünschen: »Il est peu de point aussi admirablement situé pour découvrir de toutes parts un immense horizon; à l'œil nu on découvre parfaitement jusqu'à 50 kilomètres de distance et avec une lunette ordinaire jusqu'à 80 kilomètres et plus – Si l'horizon est ou paraît être circulaire, la terre est-elle bien sphérique, et si avec les instruments actuels on découvre si loin, ne pourrait-on pas apercevoir bien d'autres contrées avec des

instruments proportionnés? Dirait-on alors que la terre est ronde comme une boule? Mais voilà bien assez de science comme cela, songeons au positif, c'est-à-dire à notre bal et puisqu'un si admirable coup d'œil s'y trouve offert aux visiteurs, devenons leur cicerone, et sans sortir pour cela du Château-Rouge, contentons-nous d'indiquer par un très rapide aperçu les principaux endroits qui nous apparaissent dans la zone qui se déroule à nos regards. En nous tournant donc vers le Nord, une longue aiguille se dresse devant nous, c'est Saint-Denis, c'est le tombeau de nos rois; Louis XIV a pâli devant cette aiguille et c'est à elle que l'on a dû la folie de Versailles! ... En mourant, Louis XIV légua à la France trois milliards cent onze millions de dettes, et il avait fait tuer plus d'un million d'hommes! ...» (»Es gibt nur wenige so wunderbar gelegene Orte, die den weitläufigen Horizont von allen Seiten erschließen; mit bloßem Auge sieht man bis zu 50 Kilometer weit und mit einer normalen Brille bis zu 80 Kilometer und mehr. Wenn der Horizont kreisförmig ist oder zumindest so erscheint, ist die Erde wohl sphärisch. Aber wenn man mit den heutigen Instrumenten so weit sieht, könnte man mit entsprechenden Geräten nicht noch ganz andere Gefilde entdecken? Könnte man dann sagen, dass die Erde rund ist wie eine Kugel? Aber genug mit solcher Wissenschaft, kehren wir zu etwas Positivem zurück, nämlich zu unserem Ball, und da sich den Besuchern hier ein so wunderbarer Anblick bietet, wollen wir zum Cicerone [einem der seinerzeit neu aufkommenden Stadtführer, Anm. St. Sch.] werden und ihnen, ohne deshalb Château-Rouge verlassen zu müssen, in einem schnellen Überblick die wichtigsten Orte jenes Gebietes nennen, das sich unserem Auge darbietet. Wenn wir uns gegen Norden wenden, sehen wir Saint-Denis, das Grab unserer Könige, das sich wie eine lange Nadel vor uns auftürmt; Louis XIV. erbleichte vor dieser Nadel, und ihr verdankt man den Wahnsinn von Versailles! ... Im Sterben liegend, hinterließ Louis XIV. Frankreich Schulden von über drei Milliarden und hundertelf Millionen und hatte mehr als eine Million Menschen umbringen lassen! ...« Ebd. S. 88f.)

Neben dem Nonnenballett, das in seiner Zusammenstellung individuell nuancierter und dramatisierter Bewegungsminiaturen tänzerischen wie pantomimischen Charakters im Musik- und Tanztheaterrepertoire des 19. Jahrhunderts singular bleiben sollte, verdienen auch der Chœur dansé mit anschließendem Pas de Cinq im II. Akt des *Robert le diable* sowie die Valse infernale im III. Akt (wiederum als Chœur dansé konzipiert) und schließlich der Chœur dansé am Beginn des IV. Aktes Beachtung: Es handelt sich hierbei um Szenen, in denen Gesang und Tanz – unmittelbar aufeinanderfolgend oder direkt miteinander verbunden – Kollektivdynamiken versinnbildlichen, die den gesellschaftlichen Bezugsrahmen des tragischen Protagonisten bilden und dabei die Dramatik der Ereignisse klanglich bewegt illustrieren oder auch als zusätzliches Spannungsmoment retardieren. Dabei bildet der erste Chœur dansé (Chœur du peuple: »Accourez au-devant d'elle«) mit dem unmittelbar folgenden Tanz der Hofgesellschaft vordergründig einen feierlichen Auftakt zu dem Turnier und der damit verbundenen Vermählung von Isabelle, der Prinzessin von Sizilien, und ihrem heimlichen Geliebten Robert, wobei durch die abwechslungsreiche Folge kleiner, kontrastreich arrangierter Bewegungsstudien – von weitgespannten, lyrisch-einschmeichelnden Melodiebögen, kleinschrittig-leichtfüßigen Läufen, behenden Tonrepetitionen und auftrumpfenden Fanfarensignalen unterstützt – ein weites Ausdrucksspektrum szenischer Kinetik abgesteckt wird: In seiner fünfsätz-

gen Anlage wird eine Quadrillenformation²⁷ ebenso würdevoll-zeremoniellen wie heiter-beschwingten Charakters imitiert. Letztendlich markiert dieser festliche Aufzug jedoch vor allem den Beginn eines zunehmend dramatischer verwickelten Geschehens. Dagegen besingt und besiegelt die Valse infernale des Höhlen- beziehungsweise Höllenchors (»Noir démons, fantômes«) einen weiteren Triumph Bertrams, dem allerdings noch die größte Herausforderung – seinen Sohn Robert in die Unterwelt zu locken – bevorsteht. Der Chœur dansé von Isabelles Hofdamen, der den IV. Akt einleitet (»Noble et belle Isabelle«), verbreitet wiederum vergleichbar dem des II. Aktes eine vermeintlich ungetrübte, heitere Stimmung, von der jeder versierte Opernbesucher des 19. Jahrhunderts sogleich ahnen konnte, dass es sich hierbei um ein weiteres Retardierungsmoment vor einer unmittelbar aufziehenden Katastrophe handelt – in diesem Fall der letzten und schließlich auch ein glückliches Ende herbeiführenden. Diese Dramaturgie von (diegetischen) Tanzeinlagen beziehungsweise tänzerisch durchdrungenen Chören entwickelte sich zweifellos aus Modellen der späten Barockoper,²⁸ doch die dramatische Gestaltung des Bewegungs- und Klangraumes wird nun ungleich beweglicher und differenzierter: Die hör- und sichtbaren Bewegungen werden in einem zuvor ungekannten Ausmaß dynamisch ausgeweitet und gleichzeitig im Detail (psychologisch) vertieft, um die Spannung zu steigern. Aufgrund der im Musiktheater des 19. Jahrhunderts festzustellenden Häufigkeit dieses dramaturgischen Topos lassen sich solche Tanzsätze (mit oder ohne Chor) auch als präkatastrophische Bewegungsszenen umschreiben.²⁹

Der Erfolg der Tanzszenen aus Meyerbeers *Robert le diable* lässt sich nicht allein an den zahlreichen Wiederaufnahmen dieser Grand opéra, hymnischen Pressestimmen und euphorischen Zeitzeugenberichten nachvollziehen, sondern kann auch sehr unmit-

27 Die Einzelsätze dieser kunstvoll stilisierten Quadrillenimitation umfassen: Alla breve (Andantino quasi Allegretto), 6/8 (Allegro moderato), Alle breve (Maestoso), 2/4 (Allegro Scherzando), 6/8 (Allegro moderato). Generelle Hinweise zur Quadrille finden sich in Anm. 15.

28 Paradigmatisch stehen hierfür die *Tragédies lyriques* von Jean-Philippe Rameau, zumal er in einem regen Austausch mit einem seinerzeit führenden Tanztheoretiker stand: Louis de Cahusac, der die tanzdramatischen Ideale von Jean-Georges Noverre und Gasparo Angiolini maßgeblich vorbereitete. Zu Cahusac und der von ihm protegierten Tanzästhetik, die für das Verständnis beziehungsweise die Inszenierung von Tanzeinlagen im Musiktheater des 17. und 18. Jahrhunderts maßgeblich ist, vgl. Schroedter: Vom »Affect« zur »Action«. *Quellenstudien zur Poetik der Tanzkunst vom späten Ballet de Cour bis zum frühen Ballet en action*, Würzburg 2004.

29 Eine derartige präkatastrophische Bewegungsszene beschränkt sich keineswegs nur auf tänzerische Einlagen, sondern kann durchaus auch im Zentrum des gesamten musikdramatischen Geschehens stehen, das sich kontinuierlich auf sie zuspitzt – auch ohne sie letztlich choreografisch aufwendig inszenieren zu müssen. Anschauliche Beispiele hierfür liefern Daniel-François-Esprit Aubers *Gustave ou Le Bal masqué* (1833) und Giuseppe Verdis *Un Ballo in maschera* (1859), die auf das gleiche Libretto von Augustin Eugène Scribe zurückgehen, es jedoch in seiner Bedeutungsdimension unterschiedlich akzentuieren.

telbar und direkt von Musikalien abgelesen werden, die für sehr unterschiedliche Ebenen kulturellen Handelns bestimmt waren, dabei eine Spanne zwischen ›elitären‹ und ›populären‹ Musikpraktiken absteckten und dementsprechend breitflächig rezipiert wurden: Gemeint sind hiermit Arrangements der fraglichen Tänze für den Ballsaal beziehungsweise öffentliche Tanzveranstaltungen sowie den (kleineren oder größeren) musikalischen Salon respektive Unterhaltungskonzerte. Sie reichen somit von einer Rezeption der (Tanz-)Melodien durch eigene Körperbewegungen bis hin zu einem imaginären Nachvollzug der Tanzbewegung durch allein hörbare Bewegungen – idealerweise durch Erinnerungen an die Inszenierung unterstützt, wie auch der ›Souvenir‹-Anspruch entsprechender Drucke nahelegt, deren Titelblätter häufig durch szenische Momentaufnahmen kostbar illustriert wurden und die daher aus heutiger Perspektive einen unschätzbaren Fundus an ikonografischem Material zu zeitgenössischen Inszenierungspraktiken, nicht zuletzt auch den choreografischen Formationen bieten. Während für den Fall einer unmittelbar tänzerischen Rezeption des Robert Jean-Baptiste Tolbecques *Quadrilles de Contredanses et Valses*³⁰ ein anschauliches Beispiel bieten, lässt sich an Jacques Herz' *Cinq Aires de Ballets de Robert Le diable arrangés en Rondeaux pour Piano*: N° 1 *Bacchanale*, N° 2 *Pas de cinq*, N° 3 *Valse infernale*, N° 4 *Chœur dansé*, N° 5 *Pas de Taglioni*³¹ aufgrund der dramaturgischen Umdisposition der Tänze das Bemühen um eine Emanzipation von ihrer dramatischen Intention innerhalb der Opernvorlage feststellen, obgleich der tänzerische Ursprung dennoch erhalten bleibt und im musikalischen Medium weiterentwickelt wird: Die Melodien verdichten sich in einem klangvollen, das heißt akkordisch dicht gesetzten, dabei die hohen und tiefen Register gleichermaßen gebührend ausnutzenden Klaviersatz, der immer wieder sehr eigenständige Bewegungsphantasien entwickelt, um pianistischen Raffinessen – unterschiedlichste Artikulationen und ständig wechselnde, dynamische Feinabstufungen eingeschlossen – freien Lauf zu lassen.

Besonders virtuos-spektakuläre Züge nimmt diese Tendenz in Ange Marie Auzendes Arrangement des *Pas de cinq pour deux pianos à huit mains* an,³² die gleichzeitig die

30 Paris: Schlesinger M.S. 1166 bzw. F-Pc K. 47895. Das Arrangement bedient sich der seinerzeit geläufigen Besetzung für Klavier begleitet von einer Geige, Flöte oder Flageolet und weist die übliche Quadrillen-Satzfolge (*Pantalon*, *Été*, *Poule*, *Trénis* und *Finale*, vgl. oben Anm. 15) mit einer abschließenden Valse auf. – Hier und im Folgenden werden zur Identifizierung der Musikalien vorzugsweise die Signaturen der Bibliothèque nationale de France (BnF) angegeben, da sich die diesem Beitrag zugrundeliegenden Recherchen in erster Linie auf die dort vorhandenen und für die vorliegende Thematik sicherlich umfangreichsten Bestände beziehen. Zur Identifizierung der Plattennummern vgl. Anik Devriès und François Lesure: *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, 1820–1914, Bd. 2, Genf 1988.

31 Paris: Schlesinger M.S. 1176 (1–5) bzw. F-Pn Vm12. 13182 (1–5); eine weitere Neuauflage erschien 1877 bei Brandus: F-Pn Vm12. 13183 (1–2).

32 Paris: Brandus B & Cie. 13.102 bzw. F-Pc A. 44213.

noch bis in die späten 80er-Jahre anhaltende Nachfrage entsprechender Musikalien belegt. Dagegen bleibt Antoine Lamottes *Grande Valse infernale arrangée pour orchestre, harmonie, fanfare et chœurs*³³ als imposante und seinerzeit keineswegs unübliche Einrichtung für ein breit angelegtes Orchester mit Militärkapelle und Chor der originalen Vorlage weitgehend treu und sucht in erster Linie, das Bühnenereignis in die urbanen, maßgeblich von Militär- und Tanzmusikkapellen – vorzugsweise in unmittelbarer Nachbarschaft – geprägten Musikkulturen zu transplantieren und somit dem allgemeinen Bedürfnis nach einer Inszenierung der Stadt für sich selbst und ihre Bewohner (als Darsteller und Publikum ihrer selbst) entgegenzukommen. Was zuvor allein dem Hofstaat vorbehalten war, verschaffte sich nun im gesamten Stadtgebiet einen klanglich bewegten Raum: Die Stadt bot nicht nur ein öffentliches Podium für Repräsentation und Präsenz, sondern war selbst – unmittelbar zu einer Bühne mutierend – von Theatralität und Performativität zutiefst durchdrungen. Von besonderem Interesse ist an diesem Phänomen, dass die Grenze zwischen einerseits einer Musik, die für aktiv-tänzerische, choreografierte oder improvisierte Bewegungen bestimmt war, und andererseits einer unverkennbar aus (Körper-)Bewegungen entsprungenen und weiterhin von letzteren (unsichtbar) durchwirkten Musik, die für ein Hören bei einer merklichen Bewegungsreduktion bis hin zu einem (äußerlichen) Bewegungsstillstand intendiert war – beim Gehen beziehungsweise Marschieren, Promenieren, Flanieren oder auch schlichtweg im Sitzen –, noch sehr graduell ist. Die zahlreichen Ballsäle und Tanzlokale, die mit unterschiedlichsten Ballveranstaltungen aufwarteten – von großdimensionierten Bals de la cour, Bals de société, Bals de charité und den alljährlich zur Karnevalszeit stattfindenden Maskenbällen, über privat initiierte Bals bourgeois und Bals de salon bis hin zu den sich breitflächig in der gesamten Stadt etablierenden Bals publics und an den Stadträndern aufblühenden Bals populaires –, lockten ihr Publikum ebenso mit Promenadenkonzerten und Konzertbällen (Concert bals) an. Victor Roziers Schilderung des seinerzeit führenden Vergnügungsareals der Brüder Mabilles an der Allée des Veuves in unmittelbarer Nähe der Champs-Élysées (Jardins Mabilles mit dem Bal Mabilles und Le Château des Fleurs) belegt diesen Sachverhalt sehr anschaulich, indem er betont, dass dem Publikum hier nicht nur ein Theater – das heißt ein theatrales Spektakel, das selbstverständlich auch Tanz einschließt –, sondern auch ein Konzert geboten werde, wobei sich Theater und Konzert gegenseitig bedingen.

33 Paris: Lamotte [1870] bzw. F-Pc K. 47895. Zum Einsatz kommen: Blasmusik und Chor sowie ein Orchester in der Besetzung von erste/zweite Violinen, Bratschen, Violoncelli, Kontrabässen, Flöten, Oboen, erste/zweite Klarinetten in B, erste/zweite Hörner in Es, dritte/vierte Hörner in H (!), erste/zweite Klappenhörner (Piston) in H, erste/zweite/dritte Posaunen, Ophikleide, Fagott und Schlagwerk.

»Les fondateurs des bals publics élégants sont donc les frères Mabilles. [...] Il semble que le génie du goût, en effet, préside à l'arrangement de ces jardins, tels qu'ils sont aujourd'hui. Le coup d'œil est magique. Ce ne sont pas les illuminations nombreuses, les bosquets touffus, les jeux de toutes sortes qui les rendent séduisants; c'est le goût, c'est l'art avec lesquels ils sont distribués. La Nature si belle est embellie. Nous ne savons ce que nous réserve le progrès en fait de luxe, mais nous ne comprenons rien au-dessus du tableau que présente une fête de nuit au Jardin Mabilles ou au Château des Fleurs. C'est de l'enchantement. L'ensemble est splendide. Toutes ces femmes parées de leurs plus belles toilettes, cachetant, se remuant, se croisant, étalant leur luxe et leur visage, offrent un spectacle qui vaut bien la peine qu'on se dérange. Pour le visiteur, il y a là plus qu'une représentation théâtrale, plus qu'un concert, il y a à la fois concert et représentation théâtrale.«³⁴

Vor diesem Hintergrund liegt es nahe, in Bezug auf das Pariser Musik(theater)leben des 19. Jahrhunderts unterschiedliche Arten des Hörens von Bewegungsmusik zu unterscheiden:³⁵ Einerseits ein kinetisches Hören, bei dem die Musik unmittelbar durch

- 34 »Die Gründer der eleganten öffentlichen Bälle sind also die Gebrüder Mabilles. [...] Und wirklich scheint der leibhaftige Genius des Geschmacks die Einrichtung der Gärten, so wie sie jetzt sind, geleitet zu haben. Der Anblick ist feenhaft. Nicht die zahlreichen Illuminationen, die lieblichen Gebüsche, die Spiele aller Art sind es, die sie so verführerisch machen, sondern der Geschmack, der feine Kunstsinn, womit Alles vertheilt ist. Die zum Voraus so schöne Natur ist noch schöner gemacht. Wir wissen nicht, was uns der Fortschritt in Beziehung auf Luxus noch vorbehält; aber wir können uns kaum ein herrlicheres Gemälde denken, als was ein nächtliches Fest im Jardin Mabilles oder im Chateau des Fleurs darbietet. / Dies ist wahres Zauberwerk. Das Ganze ist prachtvoll. Alle diese Damen in ihren schönsten Toiletten, schwatzend, sich unter einander herumtreibend, ihren Luxus und ihre Gesichtchen zur Schau tragend, bilden ein Schauspiel, das zum Allersehenswürdigsten gehört. Der Besucher findet hier mehr als eine Theatervorstellung, mehr als ein Concert; es ist da Concert und Theater zugleich.« Victor Rozier: *Les Bal publics à Paris*, Paris 1855, S. 31 f., hier in der Übersetzung der deutschen Ausgabe Stuttgart 1857, S. 23 f.
- 35 Zweifellos bahnen sich im Paris des 19. Jahrhunderts Phänomene eines Musikkonsums und daraus resultierende ›Hörkulturen‹ an, die Adorno in seinem Beitrag »Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens« nicht ohne plakative Übertreibungen umschreibt, erstmals veröffentlicht in der Zeitschrift für Sozialforschung 7 (1938), S. 321 ff. Dennoch liegen der im 19. Jahrhundert breitflächig aufkeimenden und gerade in Paris besonders anschauliche Konturen gewinnenden Unterhaltungsmusik kinetischen Charakters Ursachen und Wirkungen zugrunde, denen etwas genauer nachzugehen lohnenswert erscheint. Letztlich lassen sich an diesen Entwicklungen aufschlussreiche Beobachtungen über das Spannungsverhältnis von Musik und Bewegung ablesen, die wiederum unterschiedliche Hörmodi bedingen beziehungsweise befördern. James H. Johnson bietet mit seiner Studie *Listening in Paris* (Berkeley und Los Angeles 1995) einen frühen und sehr anregenden Entwurf zu einer Kulturgeschichte des Hörens im Paris des 18. und 19. Jahrhunderts. Dennoch erstaunt, wie konsequent in seinen Untersuchungen die Perception von Musik über Bewegung (im Bühnentanz und Gesellschaftstanz) beziehungsweise als Bewegung (in einer Konzertmusik, die auf Tanzmodellen basiert) ausgespart bleibt und stattdessen vor allem die Tendenz zu einem kontinuierlich fortschreitenden, gleichsam entkörpererten Bewegungsstillstand beim Musikhören herausgearbeitet wird. An diesem Phänomen änderte auch die jüngere Konjunktur musikhistorischer und kulturwissenschaftlicher Untersuchungen zum Hören – vor und nach Roland Barthes einflussreichem Essay zur Körperlichkeit von Musik

choreografierte oder spontan improvisierte Körperbewegungen umgesetzt beziehungsweise rezipiert wird – wie es vor allem auf den Bällen und in den Tanzlokalen geschah; andererseits ein flanierendes, vergleichsweise ziellos umherschweifendes und die sinnlichen Eindrücke der Umgebung absorbierendes Hören im gemächlichen Gehen oder gar bei einem sitzenden Bewegungsstillstand, das von der breitflächig aufkommenden, noch größtenteils auf Tanzmodelle rekurrierenden Unterhaltungs-/Konzertmusik³⁶ protegiert wurde; und schließlich ein vor allem im Musik- und Tanztheater kultiviertes kinästhetisches Hören, bei dem Musik nicht unmittelbar ›in‹ sondern auch aus der vergleichsweise distanzierten Haltung eines Zuhörers ›als‹ Bewegung begriffen werden kann, um sie in ihrer choreografisch konzipierten³⁷ Räumlichkeit wahrzunehmen – einer Räumlichkeit, die durch eine entsprechend differenzierte Orchestersprache imaginäre Klangräume eröffnet und gleichzeitig – durch ihre aus tänzerischen Gesten und Figuren speisende Kinetik – über eine spezifische Körperlichkeit verfügt. Für den zuletzt genannten Hörmodus bieten die Tänze in Giacomo Meyerbeers *Grands opéras* sehr eindringliche Beispiele, deren geheime Wurzeln zweifellos in die urbanen Tanz(musik)kulturen zurückreichen – wie im Folgenden an den Tänzen aus *Les Huguenots* skizzenhaft veranschaulicht werden soll.

Beispielsweise lässt sich die »Danse bohémienne« aus dem III. Akt von *Les Huguenots* nicht ohne einen Blick auf das Pariser Tanztreiben choreografisch entschlüsseln respektive historisch informiert inszenieren, wobei wiederum sogleich offensichtlich wird, wie aufmerksam Meyerbeer die jüngsten Tanzmoden beobachtete, um sich kompositorisch inspirieren zu lassen. Der Umstand, dass er dabei niemals schlichte Formelmodelle übernahm, sondern die gesehenen und gehörten Bewegungen stilsicher um- und überformte, sie zudem dynamisch und klanglich feinsinnig anreicherte, um sie zu dramati-

(vgl. hierzu insbesondere die Zusammenstellung: *Der Körper der Musik*, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt a. M. 1990, S. 249–311) – vorerst nichts Wesentliches: Ein kinetisches und kinästhetisches Hören, das Musik über körperliche Bewegung rezipiert beziehungsweise (vor diesem Erfahrungshintergrund) als körperliche Bewegung wahrnimmt, bleibt ein weitgehend unbekanntes Terrain, das paradoxerweise doch so nahe läge. Zu letzterem vgl. auch meinen Beitrag: *Neues Hören für ein neues Sehen von Bewegungen. Von der Geburt eines zeitgenössischen Balletts aus dem Körper der Musik*, in: *Bewegungen zwischen Hören und Sehen. Denkbewegungen über Bewegungskünste*, hg. von Stephanie Schroedter, Würzburg 2012, S. 43–110, hier insbes. S. 74 ff.

- 36 Im Paris des 19. Jahrhunderts bildete sich erst allmählich eine strikte Trennung zwischen ›leichter‹ Unterhaltungsmusik für ein breites Publikum und ›anspruchsvoller‹ Konzertmusik für musikalisch eingehend geschulte Hörer heraus, wobei beide Bereiche gleichermaßen noch sehr maßgeblich von Tanzmusik durchdrungen waren.
- 37 Choreografieren (von gr. *choros*: Tanz/Reigen und *graphein*: schreiben) wird hier in der ursprünglichen Bedeutung als eine »in einen Raum hineinschreibende« Bewegung verstanden.



ABBILDUNG 6 UND 7 Sowohl der Bal Mabille als auch Le Château des Fleurs gehörten zu der Tanzlokal-Kette der Brüder Mabille, einem frühen Unternehmen der aufblühenden Pariser Freizeitbranche. Während der Bal Mabille zunächst Tanzschülern als Übungsparkett diente und später (nicht zuletzt aufgrund der prachtvollen Beleuchtung) zu einer der beliebtesten Tanzstätten von Paris avancierte, wandte sich Le Château des Fleurs zunehmend an ein flanierendes oder auch schlichtweg sitzendes Publikum, das sich von voluminösen Orchesterklängen berauschen ließ, ohne deshalb zwangsläufig das Tanzbein schwingen zu müssen.

sieren, das heißt emotional aufzuladen, trägt nicht unwesentlich dazu bei, dass ihre aufführungspraktische Identifizierung aus heutiger Sicht streckenweise einem Rätselraten gleicht. So mag neben der Gradtaktigkeit dieses Tanzes der Hinweis auf eine böhmische Provenienz der Komposition sogleich eine Polka nahelegen – doch da diese erst ab den 1840er-Jahren in Paris Einzug hielt (und dann sogleich sehr unterschiedliche und auf der Bühne vielfältig rezipierte Spielarten herausbildete), kann sie mit vergleichsweise großer Sicherheit ausgeschlossen werden.³⁸

Stattdessen kommen allerhöchstens Vorläufermodelle der Polka in Frage, von denen sich vor allem der im süddeutschen Raum praktizierte Schottische anbietet – der wiederum nicht mit der späteren Ausprägung des gleichnamigen Tanzes in den Pariser Salons um die Jahrhundertmitte verwechselt werden darf, sondern in seiner frühen Ausformung in der Nähe der (vor allem in Österreich sehr beliebten) Ecosais³⁹ der ersten Dekaden des 19. Jahrhundert steht. Obgleich es sich auch bei diesem Tanz um einen Nationaltanz handelt, in dem schon für die spätere Polka typische Hüpf Schritte zum Einsatz kamen,⁴⁰

38 Vgl. hierzu die in Anm. 16 genannten Pariser Polka-Publikationen, die ebenfalls erst ab den 40er-Jahren einsetzten. Ein ähnlicher Sachverhalt lässt sich an den (Tanz-)Arrangements von Balletten und Opern nachvollziehen: Polken kommen erst ab den 40er-Jahren in Mode, wobei sich sogleich eine Vielfalt an Formen im Zweier- wie Dreiertakt herausbildete, darunter Polka-Mazurken, Redowa-Polken, Polka-Galoppaden (auch als Esmeralda bezeichnet), Polka-Ecosais, Polka-Quadrillen, Polka-Mazurka-Tyroliennes (!) sowie eine Polka tremblante angeblich englischer Herkunft.

39 Choreografisch ist die Ecosaise mit der Anglaise verwandt, wurde also offensichtlich von Schottland nach England transferiert und gelangte in der englischen Version auf den Kontinent. Einen instruktiven Einblick in die Entwicklung der Ecosaise bietet der entsprechende Artikel von Walburga Litschauer und Walter Deutsch in: Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG²), Sachteil Bd. 2, Kassel 1995, Sp. 1637–1639.

40 Aufschlussreiche Hinweise zu der wechselvollen Entwicklung des Schottischen im Verlauf des 19. Jahrhunderts liefern zahlreiche Tanzlehrbücher nicht nur französischer, sondern auch deutscher Provenienz (letzte enthalten besonders systematische und detaillierte Informationen, auch wenn sie nicht immer unmittelbar auf die französischen Verhältnisse übertragbar sind). Aus der Fülle entsprechender Publikationen seien an dieser Stelle hervorgehoben: Gawlikowski: *Guide complet de la danse* (dort wird die spätere Pariser Salonversion beschrieben); Desrat: *Dictionnaire de la danse historique* (dort wird explizit zwischen einem »Schottischen« deutscher Provenienz und einem »Scottish« englischer Herkunft unterschieden); Eugène Giraudet: *Traité de la danse, seul guide complet renfermant 200 danses différentes de salons, grands bals, sociétés, théâtre, concert province et étranger*, Paris [1890]; ders.: *Traité de la danse. Tome II. Grammaire de la danse et du bon ton à travers le monde et les siècles depuis le singe jusqu'à nos jours. 6341 danses ou pas différents et articles de tous genres sur la danse, 3333 figures de cotillon, 2000 pas chorégraphiques, 658 danses de salons, 150 quadrilles différents, 200 articles sur les us et coutumes et les belles manières en toutes circonstances*, Paris 1900 (von einem offensichtlich sehr geschäftstüchtigen Maître de danse verfasstes, quasi enzyklopädisches Tanzlehrbuch, das die zunehmend vielfältigen Moden der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts widerspiegelt, sich dabei besonders exzessiv sämtlichen Varianten widmet, die

so ist er dennoch durch seine Ecossaisen-(letztlich Anglaisen-)Verwandtschaft tendenziell eher schottischer⁴¹ beziehungsweise englischer Provenienz mit süddeutsch-österreichischem Einschlag, aber gewiss nicht böhmischen Ursprungs – soweit sich solche seinerzeit sehr kreativen Rezeptionsphänomene aus heutiger Perspektive (vornehmlich auf der Basis von Tanzlehrbüchern, Musikalien und Bildmaterial) rekonstruieren lassen. Der Umstand, dass sowohl die Ecossaise als auch der Schottische zunehmend mit dem Walzer liebäugelten – zunächst als Ecossaisenwalzer, später Scottish valsée –, machte diese Tanzformen schließlich zu betont salonfähigen Gesellschaftstänzen. Als solche passen sie wiederum nicht zu dem dramatischen Kontext des fraglichen Tanzes in *Les Huguenots*, der immerhin in der Nähe einer Schenke am Seineufer, das heißt einer eher ländlichen Zone des Stadtgebiets, stattfindet: Während Valentine nach ihrer Trauung zu einer Kapelle geleitet wird, suchen protestantische Soldaten den Marienhymnus der Prozession mit einem Kampf- und Trinklied zu übertönen, wobei »Bohémiens«⁴² mit Musik und Tänzen einer weiteren Zuspitzung der zunächst vor allem klanglich ausgetragenen Kontroverse entgegenwirken, indem sie für eine heiter bewegte Ablenkung sorgen. Auch hier handelt es sich in erster Linie um ein Retardierungsmoment präkatasrophischen Charakters: Der Konflikt ist unausweichlich und unmittelbar bevorstehend – durch den Tanz beziehungsweise ein vermeintlich ungetrübt beschwingtes Bewegungsbild wird die Spannung zusätzlich gesteigert, keinesfalls nivelliert oder gar aufgelöst.

Da das Geschehen am Stadtrand mit seinem Bevölkerungs- und Kulturengemisch jenseits innerstädtischen Establishments lokalisiert ist, liegt die Vermutung nahe, dass sich hinter der Danse bohémienne ein böhmischer Tanz im engeren und weiteren Sinne verbirgt: Als »Bohèmes« wurden im 19. Jahrhundert generell »fahrendes Volk« und sogenanntes »Lumpenproletariat«, aber auch Künstler mit unbürgerlichem Selbstverständnis (gleichsam Kunstvagabunden) und schließlich Zigeuner als ethnisch schwer lokalisierbare Bevölkerungsgruppe Südosteuropas bezeichnet. Da vor allem letztere für ihre Tänze bekannt waren, verdichten sich die Indizien für einen Zigeunertanz, dessen Konturen jedoch weiterhin vage bleiben: Im Paris der 30er-Jahre wurden sogenannte Gitana, Tzigane oder Gipsy Dances gerne mit spanischen Volkstanzelementen versehen – Bewegungszitate aus den zu diesem Zeitpunkt schon etwas old-fashioned anmutenden

vermutlich jeweils spezielle Unterrichtslektionen erforderten: unter dem Stichwort Schottisch wird eine Version »américaine«, »polkée-glissée«, »polkée-sautée«, »polkée-valsée à la mode«, »vendéenne« und »pantinnoise« beschrieben).

⁴¹ In Gustave Dugazons kostbar mit Illustrationen und Notenstichen versehener Publikation *Dances Nationales* (Paris, o. J., vermutlich aus den 20er-Jahren, ohne Paginierung) wird die Ecossaise noch als »Scotch Reel« bezeichnet.

⁴² Vgl. hierzu den Librettodruck Paris (Schlesinger) 1836, S. 80f.

Boléros und Fandangos, aber auch der gerade neu importierten Cachucha⁴³ –, standen insofern mit der schon länger anhaltenden, breitflächig virulenten Spanienmode in Verbindung. Von dieser Tendenz schien sich Meyerbeer mit seiner Danse bohémienne dezidiert absetzen zu wollen, um sich anstelle allzu phantasievoll-exotischer Zigeuner-Interpretationen um ein vergleichsweise präziseres Lokalkolorit zu bemühen und gleichzeitig jüngere, unter einem südosteuropäischen Einfluss stehende Tanzmoden musikalisch reflektieren zu können.

Dass er hiermit – musikdramatisch – wiederum seiner Zeit voraus war beziehungsweise eine neue Tendenz einleitete, belegt das drei Jahre nach *Les Huguenots* uraufgeführte ballet pantomime *La Gipsy* (1839),⁴⁴ das mit dem (für ein Ballett höchst ungewöhnlich) tragischen Tod einer außerordentlich couragierten (vermeintlichen) Zigeunerin endet und in dem eben diese Protagonistin einen Krakowiak tanzt. Als ursprünglich polnischer Nationaltanz bahnte sich der Krakowiak seinen Weg über Böhmen nach Paris, um dort (allerdings erst in den 40er-Jahren) als *Cracovienne*⁴⁵ zu einem salonfähigen Gesellschaftstanz zu avancieren – dezent mit moderaten Polka-Schritten alias Pas

- 43 Die Cachucha war erstmals in *Le Diable boiteux* auf der Bühne zu sehen, einer dreiaktigen Ballet pantomime, die nach einem Libretto von Adolphe Nourrit und Edmond Burat de Gurgy zu einer Komposition von Casimir Gide (mit Melodiezitaten aus Kompositionen von Rossini, Auber, Hérold und Grétry) sowie einer Choreografie von Jean Coralli 1836 uraufgeführt wurde. Sie sorgte sogleich für Furore und wurde nicht nur im Bühnen-, sondern auch Gesellschaftstanz und ebenso in der Salonmusik rezipiert. In den 40er-Jahren dürfte sich jedoch ihr Wirkungsradius erheblich verringert haben, zumal sie nun zunehmend mit dem Cancan in Verbindung gebracht wurde, da irrtümlicherweise Wurzeln von letzterem in diesem (ursprünglich) spanischen Volkstanz gesucht wurden. Vgl. hierzu Maurice Alhoy: *Physiologie du débardeur, du cancan et de la cachucha*, Paris [1842]; [anon.]: *Physiologie de l'opéra, du carnaval, du cancan et de la cachucha*, Paris 1842, sowie Bourdin: *Voyage autour de Pomaré. Reine de Mabilille*.
- 44 Es handelt sich hierbei um ein dreiaktiges Ballet pantomime nach einem Libretto des Giselle-Co-Autoren Saint-Georges (siehe oben Anm. 7), vertont von François Benoist (1. Akt), Charles Louis Ambroise Thomas (2. Akt) und Marco Aurelio Marliani (3. Akt) (mit Melodiezitaten aus Kompositionen von Beethoven, Hummel, Mozart, Schubert und Weber) zu Choreografien von Joseph Mazilier.
- 45 Eine weitere Bühnen-Cracovienne findet sich im dreiaktigen Ballet pantomime *La Jolie fille de Gand* (1842 uraufgeführt, basierend auf einem Libretto von Saint-Georges zu einer Vertonung von Adam und zu Choreografien des vor allem im Bereich des Gesellschaftstanzes tätigen Tänzers Albert [François Decombe]). Erstaunlicherweise lassen sich nähere choreografische wie musikalische Hinweise zu dieser Tanzform weniger über die einschlägigen französischen Tanzlehrbücher der 40er- und 50er-Jahre, vielmehr über deutsche und auch vergleichsweise späte Publikationen ermitteln; vgl. hierzu insbesondere Bernhard Klemm: *Katechismus der Tanzkunst*, Leipzig 1901, S. 163; ders.: *Handbuch der Tanzkunst. Ein Leitfadens für Lehrer und Lernende nebst einem Anhang über Choreographie*, erw. von Gustav Engelhart, Leipzig 1910, S. 153; Friedrich Albert Zorn: *Grammatik der Tanzkunst*, Leipzig 1887, S. 213 ff. sowie im Notenanhang S. 32; Giraudet: *Traité de la danse*. Tome II, S. 144; Victor Junk: *Handbuch des Tanzes*, Stuttgart 1930, S. 131 f.

90^e 16.

234

DANSE BOHÉMIENNE.

Allegretto moderato

PIANO.

ff *lourdement:*

ff *Allegretto moderato*

Allegro.

p *légèrement.*

p *Allegro.*

p *légèrement et détaché.*

M. S. 2136.

NOTENBEISPIEL 1 Danse bohémienne aus Giacomo Meyerbeers Les Huguenots. Beginn im Allegro moderato und kurz darauf einsetzender erster Allegro-Teil (a) sowie Beginn des zweiten Allegro-Teils mit kurz darauf folgendem Allegretto moderato (b 1 und 2), hier dem bei Maurice Schlesinger erschienenen Klavierauszug M.S. 2136 (F-Po A. 512. e) entnommen

255

fp fp

tr tr

8^{va} loco.

dolce.

Allegro

p Allegro

M. S. 2156.

276

cresc.

ff

ff^{mo}

dim.

Allegretto moderato

pp

pp

f

M. C. 2150.

KRAKOWIAK.
Dansé par M^{lle} FANNY ESSLER
 Dans le Ballet de **LA GYPSY**
 Arrangé pour le Piano par **FRÉDÉRIC BURGMÜLLER**.
 Chez S. RICHAULT, Editeur de Musique Boulevard Poissonnière, 16 au 1^r

All^o non troppo (♩=126)

PIANO.

R. 3904.

NOTENBEISPIEL 2 Beginn des Krakowiak aus *La Gypsy*, getanzt von Fanny Elsser (im Druck irrtümlich als Fanny Essler angegeben), hier in einem Klavierarrangement von Frédéric (Friedrich) Burgmüller, erschienen bei Richault
 R. 3904 (F-Pn Vm12. 4449)

REDOWATSCHKA.
(REDOWA - POLKA.)

PIANO.

B. et Cie. 4902 Brandus et Cie. 97 rue Richelieu.

NOTENBEISPIEL 3 Beginn der Redowatschka aus La Vivandière, getanzt von Fanny Cerrito – die »großen« Tanzstars präsentierten sich seinerzeit gerne mit den »jüngsten« Nationaltänzen, deren Kreation sie maßgeblich prägten –, hier in einem Klavierarrangement von Frédéric (Friedrich) Burgmüller, erschienen bei Brandus B. et Cie. 4902 (F-Pn Vm12.d 3442)

bohémiens beziehungsweise Pas piqués versehen. Abgesehen von der rhythmisch-metrischen Verwandtschaft des böhmischen und des polnischen ›Zigeunertanzes‹ ähnelt sich auch ihr melodischer Duktus mit seinen kleinschrittigen Läufen und Figuren vornehmlich in Achtel- und Sechzehntelbewegungen sowie eindringlichen staccato-Tonrepetitionen.

Von hier aus ist der Schritt zur Redowatschka (Redowaczka) alias Redowa-Polka nur noch gering, für die sich im ballet pantomime *La Vivandière*⁴⁶ ein illustres Beispiel findet, das allerdings über zehn Jahre nach *Les Huguenots* zur Uraufführung kam und aus dieser Perspektive nochmals Meyerbeers sicheres Gespür für den neuen Stilwandel – bereits in der Mitte der 30er-Jahre – bestätigt.

Aber auch der Sachverhalt, dass sich Meyerbeer ein Jahr nach der Uraufführung von *La Vivandière* bei der Komposition seines Divertissements zu *Le Prophète* (1849) – der legendären, da wiederum international weite Kreise ziehenden Schlittschuhtanzszene – für eine Kombination aus einer Valse, Redowa (auch als Valse bohémienne bezeichnet), Quadrille und Galopp entschied und just von der Polka, die seit Beginn der 40er-Jahre quasi einen tänzerischen Flächenbrand in Paris initiierte, keinen Gebrauch machte, belegt, wie scharfsinnig er bereits zu diesem Zeitpunkt erkannt hatte, dass diese Tanzform im Begriff war, ihren Zenit zu überschreiten, um nur noch als Routinestückchen in Opéras comiques oder als ein etwas elaborierteres Cancan-Imitat in Opéras bouffes – beziehungsweise in deren Rezeption über Tanzarrangements für die Ballsäle – weiterzuleben.⁴⁷

Etwas weniger verwickelt, aber deshalb nicht weniger interessant verhält es sich mit der Tanzszene zu Beginn des V. Aktes der *Huguenots*, die im Ballsaal des Pariser Hôtel de Nesle stattfindet, in dem sich die Hofgesellschaft um das Hochzeitspaar Marguerite de Valois und Henri de Navarre eingefunden hat, um das feierliche Ereignis festlich-

⁴⁶ Es handelt sich hierbei um ein einaktiges Ballet pantomime vermutlich nach einem Libretto von Arthur Saint-Léon, der auch für die Choreografie verantwortlich zeichnete, zu einer Komposition von Cesare Pugni, die jedoch erst 1848 in Paris zur Uraufführung kam.

⁴⁷ Es wäre müßig, an dieser Stelle auf die unzähligen Beispiele für Polka-Kompositionen in und aus Opéras comiques und Opéras bouffes einzugehen, unter denen sich auch Polka-Arrangements von Meyerbeers *L'Étoile du nord* (unter anderem von Auguste Mey, Jules Etienne Padeloup, Adrien Guillaume Joseph Taléxy, Léon Waldteufel) und *Le Pardon de Ploërmel* (unter anderem von Narcisse Joseph [Père] Bousquet und Taléxy) finden – ganz zu schweigen von seiner *Africaine*, die Meyerbeer vermutlich als véritable Ballett-Oper konzipierte, jedoch starb, bevor er mit der Komposition der Tänze beginnen konnte, so dass François-Joseph Fétis kurzerhand aus übrig gebliebenem Material Tanzeinlagen zusammenstellte, die wiederum intensiv über Polken (unter anderem von Jean-Baptiste-Laurent Arban, Mey, Philippe Jean François Stutz, Taléxy) in den städtischen Tanzlokalen rezipiert wurden.

beschwingt zu besiegeln, jedoch letztlich die finale Katastrophe einleitet, die in einem gemeinsamen, unentrinnbar grausamen Untergang aller maßgeblich am Geschehen Beteiligten kulminiert.

Zweifelloos hat das diese Szenerie einleitende, imposant-gravitätische Menuett nur noch sehr peripher etwas mit jener Tanzform zu tun, die zwischen Lully und Rameau en vogue war: Schon allein der fehlende Auftakt beraubt den originalen Menuettschritt seiner charakteristischen *Plié-élevé* Bewegung zu Beginn und nimmt ihm gleichsam seinen Atem, um in ein Geschehen zu stolpern, das auch ohne allzu komplizierte Bewegungsornamentik, stattdessen mit einer umso fülligeren klanglichen Präsenz alle Augen und Ohren auf sich zu lenken sucht. Schon Daniel-François-Esprit Auber hatte sich in seinem *Gustave ou Le bal masqué* (1833), dessen katastrophische Konzeption Meyerbeer sicherlich als Vorbild diente (gleichwohl er sie musikdramatisch zu übertreffen vermochte),⁴⁸ dieser Tanzform als einer das späte Ancien régime symbolisierenden Klangkulisserie bedient. In *Les Huguenots* avanciert das Menuett nun zu einem höfischen Tanz *avant la lettre*⁴⁹ und wird unversehens von einem Galopp zur Tür hinausgefeht, der das Publikum nicht weniger abrupt in das Hier und Jetzt der Karnevalssaison 1836 beförderte, in deren unmittelbarem Umfeld die Uraufführung dieser Grand opéra stattfand: Seit der Öffnung der Maskenbälle an der Opéra zur Karnevalszeit für ein in erster Linie zahlendes und nicht mehr ausschließlich privilegiertes Publikum,⁵⁰ avancierte die frühmorgendliche

48 Vgl. hierzu die detaillierte Erörterung der klanglich wiederum äußerst nuanciert abgestimmten Verzahnung von Tanz und Glockenschlägen in dieser Ballszene in dem Beitrag von Sieghart Döhning: Zur ästhetischen und dramaturgischen Disposition der Ballszene in Meyerbeers *Les Huguenots*, in: Meyerbeer und der Tanz, S. 50–64, hier insbes. S. 59 ff. Obgleich diese Tanzszene offensichtlich schon kurz nach der Uraufführung sehr einschneidend verändert, wenn nicht sogar grundsätzlich gekürzt und durch eine Fackeltanzkomposition Meyerbeers ersetzt wurde (diesen Umstand belegen auch die erhaltenen Arrangements), dürfte sie dennoch bei Jacques Offenbach einen derart nachhaltigen Eindruck hinterlassen haben, dass er sie in seiner *La Grande-duchesse de Gérolstein* (1867) augenzwinkernd karikierte. Vgl. hierzu ausführlicher Schroedter: Der Ballsaal in der Oper und die Oper im Ballsaal, insbes. S. 151 f.

49 Ursprünglich waren an dieser Stelle eine Sarabande und ein Passepied vorgesehen, die allerdings dem Operngeschehen mit seiner zeitlichen Disposition im Jahr 1572 auch nur graduell etwas näher gekommen wären. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang dennoch, dass Meyerbeer offensichtlich ein Exemplar von Jacques Bonnets *Histoire Generale de la Danse*, Paris 1724, besaß – schenkt man dem entsprechenden Vermerk in einer Ausgabe, die sich in der Salzburger Universitätsbibliothek/Derra de Moroda Dance Archives (DdM 423) befindet, Glauben, um hiermit gleichzeitig Meyerbeers Bemühen um Historizität zu belegen.

50 Die Öffnung der Opernbälle ging auf eine Initiative des geschäftstüchtigen Operndirektors Louis-Désiré Véron zurück, der damit zu Beginn der Juli-Monarchie, das heißt nur kurz vor der Uraufführung der *Huguenots*, erstmals ein breites Publikum in die Oper zu locken vermochte und trotz vergleichsweise geringer Eintrittspreise die Einnahmen quantensprungartig in die Höhe schnellen ließ. Vgl. hierzu unter anderem Gasnault: *Guinguettes et Lorettes*, insbes. S. 66 f.



ABBILDUNG 8 »Le Bal masqué à l'Opéra« in seiner stündlichen Mutation als Karikatur. Oben links: mitternächtlicher Anblick vom Boulevard des Italiens, Mitte: Quadrille der tanzenden Berühmtheiten um 1 Uhr nachts, unten: Ankunft der großen Masken um 2 Uhr nachts; oben rechts: Intrigen im Foyer um 3 Uhr nachts, Mitte: »Galop final« um 4 Uhr nachts, unten: der Ausgang um 5 Uhr nachts

Schlussgaloppade zu einem fulminanten Höhepunkt der Pariser Tanzsaison, der allerdings auch (nicht anders als in *Les Huguenots*) Menschenleben fordern konnte – wie die zahlreichen Illustrationen dieses »Galop final« beziehungsweise »Galop infernal« nahelegen: Der Einzelne mit seiner festen Verankerung in einer sich durch sich selbst hindurch schlängelnden, sich quasi selbst durchbohrenden anonymen Menschenmasse wurde von einem akustischen Sog mitgerissen, der einem todesmutigen Höllenritt glich. Bewegungs- und Klangraum korrespondierten hier nicht nur miteinander, sondern schienen zu einem riskant verlockenden, lebensbedrohlichen Konglomerat zu verschmelzen, das allein durch eine gewaltige Explosion wieder in seine atomaren Einzelteile separiert werden konnte.

Während sich Meyerbeer mit seinem Menuett zu einem Filmmusikkomponisten der ersten Stunde (vorzugsweise im Genre klassischer Historienfilme) entpuppt, belegt



sein Galopp wiederum sehr eindringlich, dass er so manchem Ballettmusik-Kollektiven seiner Zeit weit überlegen war, indem er Spezifika einer tänzerischen Kinetik nicht nur durch Musik zu begleiten, sondern vor allem in das Medium der Musik zu übertragen verstand, um letzte nicht nur ›in‹ sondern auch selbst ›als‹ (wenn auch nicht sichtbare, so doch hörbare und



nichtsdestoweniger körperliche) Bewegung erscheinen zu lassen.⁵¹ Für die Rezeption einer solchen Musik sollte Vérons vielzitatierter Ausspruch, dass eine (musik-)dramatische Handlung wie ein Ballett mit den Augen zu verstehen sein müsse,⁵² noch durch den Zusatz erweitert werden, dass Tanz wiederum nicht nur mit den Augen und ebenso den

- 51 Ungeachtet dieses intuitiven Gespürs für die Körperlichkeit und Visualität von Musik trotz ihrer sich primär auditiv vermittelnden (emotionalen) Wirkung überzeugt Sieghart Döhrings Erklärung dafür, dass Meyerbeer kein eigenständiges Ballett komponierte, »obwohl er dafür über Voraussetzungen verfügte wie kaum ein anderer der großen Opernkomponisten: nämlich einen dramaturgischen Blick, der die Konzeption des Ganzen ebenso umfasste wie den Stellenwert der Details, dazu eine musikalische Sprache, der das Gestische und Bewegungsmäßige gleichsam eingeprägt erscheint. [...] Bezeichnenderweise waren es gerade die Totalität seines dramatischen Anspruchs und die Perfektion der musikdramaturgischen Durchdringung seiner Opern, die Meyerbeer zum Tanz hinführten und zugleich vom Ballett als eigenständiger Gattung entfernten. So selbstverständlich es ihm erschien, Tanz und Pantomime als musikdramatische Ausdrucksmittel zu verwenden, sah er doch andererseits keinen Grund, diese absolut zu setzen und auf das vertonte Wort und den singenden Darsteller zu verzichten. Indem er das Ballett mit kaum je übertroffener Stringenz in das musikdramatische Total eines theatralischen Gesamtkunstwerks integrierte, beförderte er auf beispielhafte Weise die Entwicklung des Tanzes als genuiner Bühnenkunst.« Vgl. Döhring: Zur ästhetischen und dramaturgischen Disposition der Ballszene in Meyerbeers *Les Huguenots*, hier S. 64.
- 52 »... pouvoir être comprise par les yeux comme l'action d'un ballet«, in: Louis-Désiré Véron: *Mémoires d'un bourgeois de Paris comprenant la fin de l'Empire, la Restauration, la Monarchie de Juillet, et la République jusqu'au rétablissement de l'Empire*, 6 Bände, Paris 1853–1855, hier Bd. 3 (1864), S. 252.

ABBILDUNG 9–11 »Le Galop final« beziehungsweise »Le Galop infernal« als beliebter Darstellungstypus, der auch als Metapher für eine gesellschaftspolitische Situation gelesen werden kann. Abbildung 9, oben links, stammt von Provost (*Paris et ses environs*, o. J.), Abbildung 10, oben rechts, von Honoré Daumier, Abbildung 11, unten rechts, von Gustave Doré (in: *Le journal pour rire*, 9. März 1850; in dem Vorhang, der sich über Dorés Galoppade erhebt, findet sich – kaum sichtbar in dunklen Buchstaben süffisant eingraviert – die Parole »Liberté, Fraternité, Égalité«).

Edmond Auguste Texier bietet in seinem *Tableau de Paris* ein besonders anschauliches Bild der berühmten Schlussgaloppaden des Pariser Opernballs: »Jetez maintenant un coup d’œil sur la salle splendidement éclairée. Dans les six rangs de loges chatoie le satin et éclate l’ivresse. Le parquet offre l’aspect d’un océan d’épaules et de seins nus. A un signal donné, l’orchestre mugit comme un ouragan; aussitôt tous ces flots dispersés et luttant les uns contre les autres, s’arrêtent, se massent, et roulent emportés par un courant magique. C’est le galop infernal, le galop exécuté au milieu des détonations de la mousqueterie. Les grincements de l’archet, la voix perçante de la clarinette, les sons cuivrés de l’ophicléide et du trombone ne suffisant plus à entretenir la folie furieuse des danseurs, le chef d’orchestre appelle à son aide les armes à feu, et réduit à la proportion d’un la ou d’un ut gigantesque l’explosion d’un pistolet ou d’une carabine. Le canon n’a pas encore jeté sa note tonnante dans cet orchestre monstre, cela viendra. Pierrots et pierrettes, débardeurs et débardeuses, mousquetaires et camargos, romains et marquises, costumes en satin et costumes déguenillés, duchesses en poudre et chiffonniers en loques, tout cela roule, tombe, se relève, et passe avec la rapidité de la trombe. Le galop, serpent gigantesque, déroule ses anneaux qui étincellent aux mille rayons des lustres suspendus, comme autant de soleils, au firmament de la salle. Puis ce sont des gestes indescriptibles, des éclats de voix furieux, des contorsions épileptiques, des accords inconnus, des accords inouïs, une symphonie de grincements et de râles. Hurra! Hurra! L’orchestre mugit de plus belle, et de plus belle aussi bondit la spirale humaine. A chaque bond, le parquet, frappé par les jarrets d’acier, rend un bruit sourd, pendant que les loges éclatent les bravos. Hurra!«

(»Werfen Sie nun ein Auge auf den prächtig erleuchteten Saal. In den sechs Reihen der Logen schillert der Samt und funkelt die Trunkenheit. Das Parkett bietet den Anblick eines Ozeans nackter Schultern und Brüste. Auf ein Signal hin braust das Orchester auf wie ein Orkan; unmittelbar darauf bleiben die sich versprühenden und gegeneinander ankämpfenden Fluten wieder stehen, ballen sich erneut zusammen und rollen weiter, mitgerissen durch einen magischen Sog. Es ist ein Höllenritt inmitten von Artillerie-Detonationen. Das Kreischen der Bögen, die schrille Stimme der Klarinette, die blechernen Klänge der Ophikleide und der Posaune genügen dem wilden Wahnsinn der Tänzer jedoch bald nicht mehr, der Dirigent ruft die Feuerschütze zu Hilfe, dämpft dabei jedoch den Knall eines Revolvers oder eines Gewehrs auf die Proportionen eines gigantischen A’s oder C’s. Die Kanone hat noch nicht ihre donnernde Note in dieses Monster-Orchester abgefeuert, das kommt noch. Pierrots und Pierrettes, Hafenarbeiter und Hafenarbeiterinnen, Musketiere und Spanier aus Camargo, Römer und Marquisen, Kostüme aus Samt und Kostüme aus Lumpen, gepuderte Herzoginnen und Lumpenhändler in Fetzen, all dies rollt daher, fällt hin, steht wieder auf und zieht weiter mit der Geschwindigkeit eines Wirbelwindes. Der Galopp entfaltet sich in Ringen wie eine gigantische Schlange, sie glitzern in den tausend Lichtern der Lüster, den tausend Sonnen am Firmament des Saales. Und dann – unbeschreibliche Gesten, wütende Stimmausbrüche, epileptische Zuckungen, unbekannte Akkorde, unerhörte Akkorde, eine Symphonie des Kreischens und Krätzens: Hurra! Hurra! Das Orchester braust aufs Neue auf und aufs Neue springt die menschliche Spirale empor. Bei jedem Sprung antwortet der mit stählernen Schenkeln getretene Parkettboden mit dumpfem Lärm, während aus den Logen die Bravos hervorbrechen. Hurra!« Texier: *Tableau de Paris*, Bd. 1, S. 46f.)

Ohren, sondern auch mit dem ganzen Körper (zu dem natürlich auch Augen und Ohren gehören) verstanden werden sollte – was freilich im Paris seiner Zeit mit seiner allgegenwärtigen Dansomanie selbstverständlich war und keiner weiteren Erläuterungen bedurfte, jedoch aus heutiger Perspektive weitgehend in Vergessenheit geraten ist.

Namen-, Werk- und Ortsregister

Zahlen mit nachgestelltem »n.« verweisen auf Fußnoten

Adam, Adolphe 11

Giselle, ou Les Wilis 153 f., 173 n.

La Jolie fille de Gand 173 n.

Adorno, Theodor Wiesengrund 168 n.

Albert (François Decombe) 173 n.

Alhoy, Maurice 173 n.

Amaury-Duval, Eugène Emmanuel 16

Amsterdam 147 f.

Schouwburg 148

Angiolini, Gasparo 165 n.

Angri, Elena d' 98

Anne, Théodore 17–19

Arban, Jean-Baptiste-Laurent 179 n.

Aristippe (Felix Bernier de Maligny) 23, 35–37,
46–50, 63 f.

Aristoteles 75 n.

Arnaud, Angélique 47

Auber, Daniel-François-Esprit 11, 15, 173 n.

Gustave ou Le Bal masqué 165 n., 180

La Muette de Portici 51–53, 78, 111

Audubert, Jules 25 f.

Auger, Hippolyte 66

Austin, Gilbert 49, 71–73, 77 f., 80–82, 124–126,
134, 147 f.

Auzende, Ange Marie 166 f.

Bach, Johann Christian

Zanaida 143

Bach, Johann Sebastian 153 n.

Badiali, Cesare 108

Bad Lauchstädt 143

Balzac, Honoré de 160 n.

Balocchi, Luigi 88 f.

Baptiste aîné, Nicolas Anselme 15

Barthes, Roland 168 n.

Bassi, Nicola 129

Baty, Gaston 87 n.

Bäuerle, Adolf 125

Die falsche Primadonna 139

Beethoven, Ludwig van 173 n.

Fidelio/Leonore 121, 127

Bellini, Vincenzo

I Capuleti e i Montecchi 98 f.

Norma 139

Bénédict, Gustave 21, 35

Benjamin, Walter 104, 151 f.

Benoist, François

Le Diable amoureux 155 n.

La Gipsy 173 n., 177

Berlin 158

Berlioz, Hector 11, 12, 20, 35, 38, 40, 45 f., 63, 102

Blaze, François-Henri-Joseph siehe

Castil-Blaze

Blaze de Bury, Henri 100, 105, 108 f.

Boieldieu, François-Adrien 153 n.

Boisquet, François 23–26, 50

Bonifacio, Giovanni 75 f.

Bonnet, Jacques 180 n.

Bordeaux 41 f.

Bouchard, Alfred 37 f.

Boulangier, Louis 62 f.

Bourdieu, Pierre, 88

Bourdin, Gustave (G. Malbert) 158 n., 173 n.

Bournonville, Auguste 153 n.

Bousquet, Narcisse Joseph (Père) 179 n.

Boutet, Anne-Françoise-Hippolyte siehe Mars,
Mademoiselle

Bouvet, Charles 13, 19

Brüssel 41 f., 142

Bulwer, John 76

Burat de Gurgy, Edmond 173 n.

Burgmüller, Friedrich 153 n., 177 f.

Cahusac, Louis de 165 n.

Carafa, Michele 89

Castil-Blaze (François-Henri-Joseph Blaze) 19 f.,
38, 92

Catalani Angelica 13 n., 128

Cellarius, Henri 158 n.

Cerrito, Fanny 178

Cham (Comte Amédée de Noé) 160 n.

Champeaux, Etienne-Junien de 162–164

Cicéri, Pierre Luc Charles 159 n.

Cicero, Marcus Tullius 75 n., 76, 125

Cinti, Laure 91

Clairon, Hippolyte (Claire Josèphe Leris) 68–70

Clayton Creathorne, Ellen 99

Cler, Albert 160 n.

Cohen, Robert 30

Coralli, Jean 153 n., 173 n.

- Corneille, Pierre
 Horace 56
 Costa, Luigi 106
Dalayrac, Nicolas
 Camille ou Le Souterrain 112
 Dante Alighieri 76
 D'Aubigny 160 n.
 Daumier, Honoré 45, 64–68, 70, 160 n., 182 f.
 David, Giovanni 137
 Decombe, François siehe Albert
 Delacroix, Eugène 16, 60 f., 63
 Delaroche, Hippolyte 16
 Delle Sedie, Enrico 26 f.
 Del Sarte, François 47
 Demarini (De' Marini), Giuseppe 106
 Desrat, Georges 158 n., 171 n.
 Devéria, Achille 61–63, 98
 Dickens, Charles 22
 Diderot, Denis 37, 47 f., 68, 104
 Donizetti, Gaetano 11, 89, 123, 143
 Don Pasquale 90
 Parisina 95
 Roberto Devereux 89 f.
 Doré, Gustave 182 f.
 Dresden 116
 Drottningholm 143, 145 f.
 Dugazon, Gustave 172 n.
 Dumas, Alexandre 63, 160 n.
 Dumesnil, Marie (Marie-Françoise Marchand)
 68–71
 Duplantys, Raphaël 92
 Duponchel, Henry 22
 Duprez, Gilbert 22
Ehrhardt, Demoiselle 140
 Elsser, Fanny 177
 Emy, Henry 160 n.
 Engel, Johann Jacob 25/26 n., 51–54, 61 f., 64 f.,
 77 f., 82, 100, 102, 104, 125, 134, 136, 144,
 147 f.
Falcon, Cornélie 11, 13, 19, 23, 38, 45 f.
 Farnèse, Paul 158 n.
 Ferri, Domenico 105
 Fétis, François-Joseph 179 n.
 Flotow, Friedrich von
 Libussa 137
Galli, Filippo 106
 García, Manuel (Sohn) 22, 87, 96 f.
 García, Manuel (Vater) 15, 22, 87, 102
 Gautier, Théophile 43, 60, 66, 87, 95, 153 n.
 Gavarni, Paul 160 n.
 Gawlikowski, Philippe 158 n., 171 n.
 Gérard-Seguin, Jean Alfred 160 n.
 Gherardini, Giovanni 111, 122
 Gide, Casimir
 Le Diable boiteux 173 n.
 Gioja, Gaetano 106
 Giraldoni, Leone 95, 97 f.
 Giraudet, Eugène 171 n., 173 n.
 Girodet, Anne-Louis 56
 Gluck, Christoph Willibald 15, 153 n.
 Iphigénie en Tauride 15, 129, 138
 Goethe, Johann Wolfgang von 125
 Goetz, Franz Joseph von 71 n.
 Goldoni, Carlo 144 f.
 Göttingen 144, 149
 Gounod, Charles 143
 Granville (Jean Ignace Isidore Gérard) 160 n.
 Graziani, Vincenzo 101
 Grétry, André-Ernest-Modeste 173 n.
 Grillparzer, Franz 131
 Grisi, Giuditta 98
 Grisi, Giulia 95, 98
Habeneck, François-Antoine 93 n.
 Halévy, Jacques Fromental 11, 15
 Clari 101 f.
 La Juive 20, 53 f., 66
 Hamilton, Lady siehe Hart, Emma
 Händel, Georg Friedrich
 Amadigi di Gaula 144, 149
 Ariodante 142
 Radamisto 144, 150
 Harel, François-Antoine 35–37
 Hart, Emma (Lady Hamilton) 105, 128
 Hasse, Johann Adolf 142
 Haydn, Joseph
 Arianna a Naxos 143
 Hayez, Francesco 99
 Hayter, John 99, 105
 Hebenstreit, Wilhelm 125 n., 133
 Hendel-Schütz, Henriette 127
 Hérold, Louis-Joseph-Ferdinand 173 n.
 Herz, Jacques 165 n.
 Hogarth, William 140 f.
 Höpflein, Demoiselle 140
 Hullmandel, Charles Joseph 99
 Hummel, Johann Nepomuk 173 n.
Iffland, August Wilhelm 125
 Ingres, Jean-Auguste-Dominique 16
Jelgerhuis, Johannes 125 f., 147–150
 Johnson, James H. 168 n.

- Junk, Victor 173 n.
Kanne, Friedrich August 125
 Karlsruhe 144, 150
 Klee, Paul 152
 Kleist, Heinrich von 104
 Klemm, Bernhard 173 n.
 Kock, Paul de 160 n.
 Kopenhagen 153 n.
 Kreutzer, Rodolphe 155 n.
 Küstner, Karl Theodor von 39 f.
Lablache, Luigi 96, 106, 108
 Lairesse, Gerard de 147
 Lami, Eugène 160 n.
 Lamotte, Antoine 167
 La Rochefoucauld, Vicomte de 92
 Le Brun, Charles 102, 125, 147, 149
 Le Faucheur, Michel 76
 Le Gallois, Jean-Léonor, sieur de Grimarest 77
 Legouvé, Ernest 102, 107
 Lehmann, Henri 16
 Lekain (Henri Louis Cain) 16 n., 36, 109
 Lepaulle, François-Gabriel 17 n.
 Leris, Claire Joséphe siehe Clairon,
 Hippolyte
 Lessing, Gotthold Ephraim 75 n., 77 n., 97, 100,
 125
 Levasseur, Nicolas-Prosper 21, 23, 35
 Lévy, Calmann 55
 Lichtenberg, Georg Christoph 141 n.
 Lind, Jenny 13 n.
 London 118, 142
 King's Theatre 21
 Covent Garden 29
 Lully, Jean-Baptiste 180
 Lutzer, Jenny 134, 138
 Lyon 41 f.
Mabille, Brüder 167 f., 170
 Mailand 111, 122
 La Scala 21, 106
 Mainvielle-Fodor, Joséphine 97
 Malibran, Maria 13, 22, 87, 101 f., 104, 107
 Mancini, Giambattista 96
 Mander, Karel van 147
 Marchand, Marie-Françoise siehe Dumesnil,
 Marie
 Markwort, Johann Christian 126, 130, 133
 Marliani, Marco Aurelio 173 n.
 Mars, Mademoiselle (Anne-Françoise-Hippolyte
 Boutet) 15 f.
 Marseille 41 f.
 Massenet, Jules
 Manon 82
 Maudit de Larive, Jean 67
 Mayr, Giovanni Simone
 Medea in Corinto 99, 105
 Mazilier, Joseph 155 n., 173 n.
 Mengozzi, Bernardo 23 n.
 Mercier, Louis-Sébastien 160 n.
 Mey, Auguste 179 n.
 Meyerbeer, Giacomo 11 f., 14 f., 20–22, 39 f., 42, 121,
 123, 143, 151–184
 L'Africaine 21, 179 n.
 Il Crociato in Egitto 92
 Dinorah ou Le Pardon de Ploërmel 179 n.
 L'Étoile du nord 82, 179 n.
 Les Huguenots 11 f., 18, 20 f., 29, 32 f., 35, 40, 45,
 55–63, 82, 116 f., 169–182
 Le Prophète 12, 18, 21–23, 29, 34, 39 f., 179
 Robert le diable 12, 17–19, 21, 28, 31 f., 38, 82, 139,
 153–155, 159 f., 164–166
 Michaelis, Christian Friedrich 126 n.
 Michelangelo Buonarroti 49
 Mika, Johann Marian 131 n., 134, 136
 Milder-Hauptmann, Anna 127
 Milon, Louis 92
 Moindrot, Isabelle 103
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin)
 Le Bourgeois gentilhomme 142
 Monnier, Henri 160 n.
 Monteverdi, Claudio 143
 Montpellier 15
 Morando de' Rizzoni, Luigi 95 f., 107 f.
 Moreau, F.-J. 62
 Morrocchesi, Antonio 94 f., 99, 102
 Mozart, Wolfgang Amadeus 137, 173 n.
 Così fan tutte 143, 145 f.
 Die Entführung aus dem Serail 137
 Die Zauberflöte 127
 Müller, Anton 139
 Musard, Philippe
 Le Château rouge. Quadrille 162 f.
Neapel 120
 Nestroy, Johann 127, 137–140
 Robert der Teuxel 138–140
 New York 102
 Niedermeyer, Louis
 Stradella 20
 Nourrit, Adolphe 11, 13, 15–19, 23, 26, 29, 38, 45 f.,
 49 n., 79 n., 153 n., 173 n.
 Nourrit, Auguste 15

- Nourrit, Louis 15
 Noverre, Jean-Georges 165 n.
Offenbach, Jacques
 La Grande-duchesse de Gérolstein 180 n.
 Ovid (Publius Ovidius Naso) 76
Paër, Ferdinando 89, 93 n.
 Camilla, ossia Il Sottterraneo 112
 Paganini, Niccolò 153 n.
 Paliani, Louis 101
 Paris 11–73, 78, 87–110, 116, 120, 142, 151–184
 Château-Rouge 162–164
 Conservatoire (Ecole royale de chant et de déclamation) 14 f., 19, 21–23, 51, 79, 84, 91
 Opéra (Académie royale de Musique) 11 f., 15 f., 19, 21–23, 28, 31 n., 90–92, 101, 111, 153 n., 155 n., 180–183
 Opéra comique 11, 22, 30 n.
 Théâtre-Français 68
 Théâtre Italien 11, 21, 28 n., 87–110
 Pasdeloup, Jules Etienne 179 n.
 Pasta, Giuditta 87, 93, 95, 99 f., 102 f., 105
 Patti, Adelina 118
 Perrot, Jules 153 n., 158 n.
 Persiani, Fanny (Tacchinardi) 98
 Petrarca, Francesco 76
 Piave, Francesco Maria 122
 Pillet, Léon 22
 Plinius (Gaius Plinius Caecilius Secundus Minor) 125
 Polkmall, Nick 158 n.
 Pougin, Arthur 37
 Powers, Harold 114
 Provost, A. 182 f.
 Pugni, Cesare
 La Vivandière 178 f.
Quicherat, Louis 15–19
 Quintilianus, Marcus Fabius 66, 75 n., 76, 125
Rachel (Elisabeth Rachel Felix) 22, 56, 97
 Racine, Jean
 Athalie 65–68
 Rameau, Jean-Philippe 165 n., 180
 Reber, Napoléon-Henri
 Le Diable amoureux 155 n.
 Requeno, Vincenzo 100
 Riccoboni, Francesco 77, 104, 125, 134
 Ricordi, Giulio 112, 118
 Ritorni, Carlo 87 n., 106
 Rizzoni siehe Morando de' Rizzoni, Luigi
 Robert, Adrien 158 n.
 Roger, Gustave Hippolyte 18, 22 f.
 Roqueplan, Nestor 22
 Rossini, Gioachino 11, 15, 21, 89, 92, 123, 143, 173 n.
 La Cenerentola 104
 La Donna del lago 92 f.
 La Gazza ladra 111
 L'Italiana in Algeri 129
 Matilde di Shabran (Corradino) 137
 Moïse et Pharaon 21, 88, 101
 Otello, ossia Il Moro di Venezia 95 f., 100, 102, 105–109, 120 f.
 Semiramide 89, 106
 Le Siège de Corinthe 88, 118–120
 Il Viaggio a Reims 88
 Rotterdam
 Van-Dinsen-Theater 147
 Rousseau, James 23, 28
 Rozier, Victor 167 f.
 Rubens, Peter Paul 50
Sainte-Albine, Pierre Rémond de 77
 Saint-Georges, Marquis de siehe Vernoy, Jules Henri
 Saint-Léon, Arthur 179 n.
 Sand, George 22
 Sanquirico, Alessandro 106 n.
 Saphir, Moritz Gottlieb 125
 Scheffer, Ary 16, 22
 Schlegel, August Wilhelm 125
 Schoeller, Johann Christian 126, 138–140
 Schneitzhoeffter, Jean Madeleine
 La Sylphide 153 f.
 Schubert, Franz 127, 173 n.
 Schuster, Ignaz 139
 Schwind, Moriz von 127
 Scribe, (Augustin) Eugène 11, 21 f., 28, 52, 56, 80, 111, 117, 165 n.
 Severini, Carlo 92
 Shakespeare, William 63
 Hamlet 60 f., 64 f.
 King Lear 65 n., 148
 Macbeth 127
 Romeo and Juliet 62 f.
 Sheridan, Richard Brinsley 125
 Solomé, Louis-Jacques 52, 78
 Sontag, Henriette 13 n., 129
 Spaun, Moritz von 127
 Spohr, Louis 155 n.
 Jessonda 134, 138
 Spontini, Gaspare
 Fernand Cortez 125, 137 f.
 Stendhal (Marie-Henri Beyle) 102 f.

- Stubenrauch, Philipp von 137
 Stutz, Philippe Jean François 179 n.
Tacchinardi, Fanny siehe Persiani, Fanny
 Tacchinardi, Nicola 96
 Taglioni, Filippo 153 n.
 Taglioni, Marie 166
 Talexy, Adrien Guillaume Joseph 179 n.
 Talma, François-Joseph 15 f., 97, 109
 Tamburini, Antonio 104
 Texier, Edmond Auguste 160 n., 161, 183
 Thomas, (Charles-Louis) Ambroise 173 n.
 Tolbecque, Jean-Baptiste 165 n.
 Tosi, Pierfrancesco 96
 Trieste 103
Unger, Caroline 137
 Utrecht 143
Valentin, Henry 98
 Venedig 146
 Verdi, Giuseppe 89, 111–116, 118, 121–123
 Aida 112–115, 117
 Un Ballo in maschera 165 n.
 Macbeth 122
 Nabucodonosor 115, 117
 Rigoletto 118
 Simon Boccanegra 122 f.
 Vergil (Publius Vergilius Maro) 76
 Vernoy, Jules Henri, Marquis de Saint-Georges
 153 n., 155 n., 173 n.
 Véron, Louis-Désiré 19, 28 f., 111, 180 n., 182
 Viardot-García, Pauline 18, 22 f., 29, 38–40,
 79 n.
 Viganò, Salvatore 106
 Vitu, Auguste 158 n.
 Vogl, Johann Michael 127, 129, 137 f.
 Voltaire (François-Marie Arouet) 36
Wagner, Richard
 Der fliegende Holländer 116 f.
 Waldteufel, Léon 179 n.
 Weber, Carl Maria von 143, 173 n.
 Euryanthe 129
 Wien 124–141, 158
 Burgtheater 126 f.
 Kärntnerthortheater (Hofoper) 124, 127, 130, 134
 Theater in der Leopoldstadt 126
 Winter, Peter von
 Leonardo und Blandine 71
 Wötzel, Johann Carl 129, 131, 134–136
Ziegler, Friedrich Wilhelm 125 n., 130 f., 133–136
 Zimmermann, Johann 126, 132
 Zorn, Friedrich Albert 173 n.

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge

CÉLINE FRIGAU MANNING ist Assistenzprofessorin (Maître de conférences) für Italienisch und Theaterwissenschaft an der Universität Paris 8 (Vincennes Saint Denis). Als Absolventin der École Normale Supérieure d'Ulm war sie von 2006 bis 2010 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Bibliothèque-musée de l'Opéra der Französischen Nationalbibliothek sowie 2011 Stipendiatin der Académie de France in Rom (Villa Medici). Sie promovierte in Paris und Florenz mit der Fächerkombination Italienisch, Musik- und Theatergeschichte und spezialisierte sich dabei auf Fragen zu Oper und Theater im 19. Jahrhundert. Ihre Dissertation erschien 2014 unter dem Titel *Chanteurs en scène. L'œil du spectateur au Théâtre-Italie (1815–1848)* bei Éditions Honoré Champion in Paris.

ANSELM GERHARD studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Geschichte in Frankfurt am Main, Berlin, Parma und Paris. Nach Tätigkeiten in Münster (Westfalen) und Augsburg seit 1994 ordentlicher Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bern. Gastprofessuren in Fribourg, Genf, Pavia und an der Ecole Normale Supérieure Paris. Publikationen vor allem zur Oper des 18. und 19. Jahrhunderts, zu Fragen der Klaviermusik und der Ästhetik um 1800, zu Methodenfragen der Musikwissenschaft sowie zur historisch informierten Aufführungspraxis.

EDITH KELLER studierte Geschichte, Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Gesang an der Universität Bern und an der Hochschule der Künste Bern. Ihre Lizentiatsarbeit beschäftigte sich mit dem Schweizer Chorwesen im 20. Jahrhundert. Von 2009 bis 2011 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin im Forschungsschwerpunkt »Interpretation« und im Forschungsprojekt »Sänger als Schauspieler« (01.2010–12.2010) der Hochschule der Künste Bern. Zudem arbeitete sie bis 2012 für die Schweizerische Musikforschende Gesellschaft und bis 2014 am Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern. Zurzeit ist sie im Programm »Bildung und Kultur« der Erziehungsdirektion des Kantons Bern tätig.

LAURA MOECKLI schloss ihre Studien in Musikwissenschaft, Englischer Literatur und Philosophie in Fribourg (Schweiz) 2009 mit einer Magisterarbeit zu vokaler Verzierungspraxis in der Italienischen Oper ab. 2010 war sie Gastforscherin an der Gutenberg-Universität Mainz. Derzeit schreibt sie ihre Doktorarbeit über die Rezitativpraxis des 19. Jahrhunderts an der Universität Bern bei Anselm Gerhard. Seit 2010 ist sie zudem als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule der Künste Bern tätig. 2012 wurde ihr ein dreijähriger Forschungsbeitrag des Schweizerischen Nationalfonds zugesprochen.

CHRISTINE POLLERUS studierte Gesang und Musikwissenschaft in Graz und promovierte 2005 mit einer Biografie und gesangsästhetischen Analyse der Sängerin Regina Mingotti (1722–1808). An der Schola Cantorum Basiliensis spezialisierte sie sich auf barocke Kammermusik, bei Margit Legler (Wien) auf barocke Gestik. Von 1998 bis 2009 wirkte sie als künstlerische und wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Kunstuniversität Graz. Seit 2010 ist sie selbständig als Künstlerin, Wissenschaftlerin und Pädagogin tätig. Zwei CDs mit dem Ensemble Musicke's Pleasure Garden (Kantanten von Barbara Strozzi und Kantaten von Johann Adolph Scheibe) sind in Vorbereitung. Seit 2010 setzt sie als Regisseurin historisch informierte Gestik-Konzepte in Szene (zum Beispiel *Agar et Ismaele esiliati* von Alessandro Scarlatti, *Il Figliuolo Prodigo* von Camilla de Rossi).

FLORIAN REICHERT ließ sich im Anschluss an sein Musikstudium in Wien und Graz an der Scuola Teatro Dimitri in Verscio ausbilden. Nach Ausflügen in die freie Szene Berlins und einem festen Engagement am Schillertheater Berlin war er vier Jahre mit der Compagnia Teatro Dimitri auf Tour. Von 1994 bis 1997 folgten verschiedene Engagements als freischaffender Bühnenkünstler. Daneben produzierte er eigene Stücke (unter anderem *Der Stuhl hat vier Beine* und *Gebrüder Beinhart – Leichter Leiden mit Musik*). 1997 übernahm er die Direktion der Scuola Teatro Dimitri, die er bis 2007 innehatte. Seit dem Herbstsemester 2007/08 leitet er den Fachbereich Oper/Theater an der Hochschule der Künste Bern.

STEFAN SABOROWSKI studierte an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch in Berlin. Von 1989 bis 1993 war er Schauspielregisseur am Theater Nordhausen. Neben anderen Engagements gehörte er zuletzt zum Schauspielensemble des Theater Basel. Seit 1986 ist er als Schauspieler, Regisseur, Musiker, Komponist und Musical-sänger tätig und wirkte in Film- und Hörfunkproduktionen mit (unter anderem *Das Verflixte Missgeschick*, *Himmelblau*, *Lass mich nicht im Stich*). Zu seinen Arbeiten als Regisseur gehören *Faust*, *Romulus der Große*, *Der Eingebildete Kranke*, *Leonce und Lena* und vieles mehr. Seit 2005 arbeitet er als Dozent für Schauspiel im Fachbereich Oper/Theater der Hochschule der Künste Bern.

ANETTE SCHAFFER promovierte 2009 bei Oskar Bätschmann und Victor I. Stoichita über El Grecos Gemälde *Laokoon*. Seither ist sie wissenschaftliche Assistentin am Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Neuzeit an der Universität Bern. Sie war Stipendiatin des Schweizerischen Nationalfonds, wissenschaftliches Mitglied am Istituto Svizzero in Rom und Frances A. Yates-Fellow am Warburg Institute in London. Ihre Forschungsinteressen liegen in der italienischen und hispanischen Kunst der Neuzeit und der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts. Seit 2012 ist sie Mitarbeiterin in dem durch den Schweizerischen Nationalfond geförderten interdisziplinären Projekt »Moving Meyerbeer«.

STEPHANIE SCHROEDTER wurde mit einer Arbeit über den Wandel der Tanzpoetik um 1700 promoviert. Nach journalistischen und dramaturgischen Arbeiten in den Bereichen Musik-/Tanztheater und Konzert war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin des Forschungsinstituts für Musiktheater der Universität Bayreuth. Der Konzeption und Durchführung eines von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Projektes zu Tanzkulturen des 19. Jahrhunderts folgte die Mitarbeit an einem Forschungsprojekt zum Tanz im Musiktheater des 19. Jahrhunderts (Hochschule der Künste Bern) sowie zu Gesten im modernen Tanztheater (Universität Hamburg). Derzeit unterrichtet sie als Gastprofessorin am Tanzwissenschaftlichen Seminar des Instituts für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin.

SIGRID T'HOOF studied Classical Dance and Musicology at the University of Leuven. She first specialized as a dancer and researcher in the field of Baroque dance, later worked as a choreographer and teacher and took over finally first opera productions. Her staging of Handel's *Radamisto* at the Handel-Festspiele Karlsruhe was enthusiastically received and she was herself nominated by the magazine *Opernwelt* as Regisseurin of the year 2009 for Joseph Haydn's *Orlando Paladino*, which she brought to the stage at the Drottningholm Theatre. It was chosen by the European Broadcasting Union as one of the »Best Operas 2012«, and her production of Mozart's *La Clemenza di Tito* (2013) was broadcasted by Swedish television. Sigrid T'Hoof teaches Baroque gesture and historical performance and staging practice at the Department for Old Music at the Conservatorium in Den Haag and at the Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn in Leipzig.

HKB HEAB BUA
Hochschule der Künste Bern
Haute école des arts de Berne
Bern University of the Arts





Dieses Buch ist im November 2014 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing auf Alster, einem holzfreien, säurefreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Firma Geese in Hamburg. Ebenfalls aus Hamburg, von Igepa, stammt das Vorsatzpapier *Caribic cherry*. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Boulogne Billancourt/Frankreich her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe wurde von der Band- und Gurtweberei Güth & Wolf in Gütersloh gewoben. Gebunden wurde das Buch von der Buchbinderei Diegmann-Bückers in Anzing bei München. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Zum Forschungsschwerpunkt »Interpretation« der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen unter www.hkb.bfh.ch/interpretation, Näheres zum Projekt »Sänger als Schauspieler« sowie zu weiteren Forschungsprojekten unter www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar. © Edition Argus, Schliengen 2014. Printed in Germany ISBN 978-3-931264-85-7

Musikforschung der
Hochschule der Künste Bern



ISBN 978-3-931264-85-7